

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

13. Jahrgang

Dezember 1960

Heft 12

LEONE BATTISTA ALBERTI

Bericht über die vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstaltete wissenschaftliche Arbeitstagung (7. – 9. März 1960)

Das nachfolgende Heft enthält die Résumés der während der Tagung gehaltenen Vorträge und Referate und gibt eine zusammenfassende Übersicht über die Diskussionen.

ERÖFFNUNGSANSPRACHE VON L. H. HEYDENREICH

Unter den mannigfachen fruchtbaren Ansätzen, die in der jüngsten kunstgeschichtlichen Forschung im Hinblick auf eine neue, klarere Bestimmung und Wertung der Frührenaissance zu beobachten sind, fallen die Studien über Leone Battista Alberti besonders ins Gewicht.

In Albertis Persönlichkeit und Wirken bietet sich der Typus des künstlerisch geschulten Humanisten in reiner, vollkommener Form dar. Er widmete sich den artes liberales in ganzem Umfang; im Trivium und Quadrivium ist er Meister und entwickelt aus seinem Wissen in diesen Disziplinen eine Philosophie, deren ethisch-moralischen Gehalt Eugenio Garin in so trefflicher Weise gekennzeichnet hat. In diese Lehre aber ist die Beschäftigung mit den bildenden Künsten fest eingefügt: in der künstlerischen Betätigung wirkt sich das Schöpferische des Menschen aus und bietet ihm zugleich die Möglichkeit, die vita contemplativa und die vita activa in einer Synthese zu vereinen, wobei eine der höchsten Forderungen erfüllt wird, das „essere utile a tutti i suoi cittadini“, d. h. der Dienst an der Allgemeinheit.

So tritt bei Alberti die Kunst in unmittelbare und lebendige Beziehung zum Denken. Theorie und Praxis wirken ständig aufeinander ein. Aus einer intensiven, im ursprünglichen Sinn des Wortes „dilettierenden“ praktischen Beschäftigung mit der Malerei, Plastik und Architektur erarbeitet er Theorien dieser Künste, die jede in ihrer Art literarische Neuschöpfungen von höchster Bedeutung sind.

So sehr Alberti sich der antiken Überlieferung verpflichtet fühlt und so umfassend und unermüdlich sein den – literarischen wie bildkünstlerischen – Vorbildern der

Antike gewidmetes Studium ist, so souverän bleibt er in seiner Urteilsbildung, seinen Wertsetzungen und demzufolge auch in der Aufstellung seiner eigenen Lehr-Maximen.

Wenn auf so hoher Ebene Kunst und Wissenschaft im Wirken eines großen Geistes ineinander aufgehen, so muß sich dem Historiker eine Fülle von Fragen stellen, die nach einer Klärung und Deutung dieses Phänomens verlangen. Denn in Leone Battista Alberti kulminieren gleichsam die mannigfachen Probleme, denen wir uns bei einer Bestimmung und Wertung der Frührenaissance gegenübersehen. Es ist sehr charakteristisch, daß diese Probleme in gleicher Weise von der Literaturwissenschaft wie von der Kunstgeschichte her empfunden und in Angriff genommen worden sind. Darum schien es uns ein zweckdienliches Unternehmen, einige berufene Vertreter beider Disziplinen zu einer Arbeitstagung einzuladen, um bestimmte Themenkreise in gemeinsamer Diskussion zu erörtern. Ich bin froh und dankbar, daß sich dieser kleine Kreis zusammengefunden hat und heiße unsere Gäste auf das herzlichste willkommen. Zu unserem großen Bedauern hat Eugenio Garin in letzter Stunde sein Kommen wegen Krankheit absagen müssen. Wir werden ihn, der gerade in den letzten Jahren so glänzende Arbeiten über Alberti geschrieben hat, auf das schmerzlichste entbehren. Seine knappe Kolonne über „Alberti filosofo e literato“ in der „Enciclopedia universale dell'Arte“ gehört zum Besten, was über Alberti gesagt worden ist.

Ein Wort besonderen Dankes gebührt dem Bundesministerium des Innern in Bonn, das uns geholfen hat, diese Tagung zu verwirklichen.

Die Tagung wird sich drei Themenkreisen zuwenden: Der erste Tag ist dem Schriftsteller und Humanisten Alberti, der zweite dem Künstler gewidmet, während der dritte unter dem Zeichen von Albertis Hauptwerk, dem Traktat über die Baukunst, stehen soll.

EUGENIO BATTISTI (ROM):

SCHAUSPIEL UND THEATER IM WERKE LEON BATTISTA ALBERTIS

Ein Teil der schöpferischen Leistung Leon Battista Albertis, der uns seine Bedeutung als Erneuerer, sein Bewußtsein für die Modernität der Antike aufzeigt, ist sein Beitrag zur Entwicklung des Theaters. Zwar handelt es sich bei Alberti um ein Nebeninteresse, aber seine Gedanken zu diesem Thema hat er mit klarer Entschiedenheit formuliert. Die Herkunft und die zeitliche Eingrenzung seiner Beschäftigung mit dem Theater zeichnen sich deutlich ab und eignen sich daher besonders zu einer eigenen Untersuchung. Es muß vorausgeschickt werden, daß es über Alberti und das Theater noch keine ausreichenden Vorstudien gibt, überhaupt ist das humanistische Theater für die Forschung noch zu entdecken. Albertis eigene Komödie, der „Filodosso“, ist das Ergebnis einer langen, umfassenden Entwicklung. Für den Kunsthistoriker ist das Gebiet besonders interessant, weil viele Autoren von Komödien wie Bruni, Pius II., Sico Polenton und Alberti selbst an den monumentalen Unternehmungen der Zeit maßgeblich beteiligt waren. In dieser kurzen Untersuchung des „Filodosso“ sei vor allem der Zusammenhang mit den bildenden Künsten betrachtet; der Einfachheit halber unterteilen wir unsere Ausführungen in fünf Punkte.

1. Die Neubewertung des Theaters bei Alberti

In Albertis „De re aedificatoria“ wird die städtebauliche und architektonische Bedeutung des Theaters ganz neu bewertet. Auch wenn man an die Autoren denkt, die das Theater vor der Verdammung durch die Kirche in Schutz nahmen, scheint diese neue Einschätzung völlig ungewöhnlich. Das Theater wird dem Marktplatz und der Kathedrale fast gleichgestellt. Ja es ist eines der ganz wenigen Bauwerke, das neben den Brücken und „Trivia“ besonderen architektonischen Schmuck verdient. Es sollte sich in der Nähe und in Verbindung mit dem Gotteshause erheben, ein Gedanke, der bald in Ferrara verwirklicht wurde. Neben ihm sollten die großen Klöster liegen, damit das Volk, das ins Theater strömte, von selbst zum Gottesdienst geführt wird. Für Alberti ist das Theater eben vor allem eine moralische Anstalt, schon allein deswegen, weil sich hier die Bürger in friedlicher Versammlung vereinten. Alle diese Überlegungen Albertis beruhen außer auf den klassischen Texten von Vitruv, Thukydides, den Komikern usw. auf der moralisierenden Tradition des bolognesischen Universitätstheaters.

2. Die Rückkehr zur Komödie nach der antiken Regel

Leon Battista Alberti schafft 1425 mit dem „Filodosso“ die erste Komödie, die sich streng an den szenischen Aufbau der antiken Vorbilder hält und ganz bewußt die Einheit von Raum und Zeit bewahrt. Die Bühne wird zum gebauten wirklichen Raum, in dem die Schauspieler handeln wie auf einem öffentlichen Platz, die Szenerie ist nicht wie früher nur andeutungsweise und konventionell dargestellt. Raum und Zeit, in denen sich die Ereignisse abspielen, sind nicht mehr symbolisch, sondern wirklich. Verglichen mit den wenigen älteren italienischen Komödien, vor allem Brunis, ist hier eine ganz neue Form geschaffen.

3. Die moderne Bühne Albertis

Im „Filodosso“ sind im Dialog genau die Häuser und Gassen angegeben, in denen die Schauspieler wohnen, oder die Tore, von denen aus sie auftreten. Diese Angaben erlauben, das Bühnenbild annähernd zu rekonstruieren; wesentlich ergänzen läßt es sich durch die Notizen in „De re aedificatoria“. Es ergibt sich eine Szene hinter drei großen Arkaden oder Toren, die wahrscheinlich streng perspektivisch durchkonstruiert war. Vermutlich glich das Bühnenbild weitgehend dem gemalten Prospekt in den Berliner Museen, der meiner Ansicht nach tatsächlich das Bühnenbild für ein Schauspiel darstellt. Vielleicht ging Alberti bei seiner Auffassung der Perspektive von gleichzeitigen bühnentechnischen Versuchen aus, wie sie der Ingenieur und Gelehrte G. Fontana aus Padua betrieb, daneben wurden aber auch antike Vasenmalereien ausgewertet.

4. Person und Allegorie

Die Gestalten des „Filodosso“ sind personifizierte Concetti. Vielleicht sind sie die ältesten profanen Allegorien, die aus dem religiösen oder politischen Zusammenhang herausgelöst sind. Eine Vorstufe könnte die verlorene Komödie des Petrarca sein. Die Allegorien sind in ihrer körperlichen Erscheinung dargestellt, es ist daher wohl kein

Zufall, daß wir bei einem Nachahmer Albertis, Frulovisio, eine Beschreibung der Fortuna finden, welche die berühmte Darstellung G. Bellinis in der Akademie zu Venedig vorwegnimmt.

5. *Moralismus*

Die moralische und belehrende Grundhaltung von Albertis Theater entspricht einer allgemeinen Verhaltensweise des humanistischen Zeitalters. Man begnügte sich nicht damit, die volkstümlichen und andere freiere dramatische Formen wie die Farce, die Posse oder das Universitätsschauspiel auf das genaue klassische Maß zurückzuführen; man forderte außerdem eine zweite allegorische Bedeutungsschicht. Diese Seite des „Filodosso“ erinnert an die gleichzeitige Gedenkrede Giannozzo Manettis anlässlich der Weihe des Florentiner Domes (vgl. Atti del V Convegno Internazionale di Studi Umanistici, Oberhofen Settembre 1960): Hier wird die Vollendung des Baues nicht wegen seiner architektonischen Vorzüge gepriesen, sondern als Gleichnis des Tempels Salomos.

Diskussion

Heydenreich eröffnet die Diskussion mit dem Hinweis, daß eines der Hauptprobleme, die zunächst zur Erörterung gelangen sollten, das der Chronologie sei, d. h. die Datierung bestimmter Schriften und bestimmter Werke Albertis. Er nehme an, daß die kunstgeschichtlichen und literargeschichtlichen Argumente sich gegenseitig würden ergänzen und befruchten können. Das Problem des Stils werde dagegen wohl erst in den Diskussionen des folgenden Tages in Erscheinung treten. *Grayson* übernimmt dann die Leitung der Diskussion und stellt zunächst die Frage nach der zeitlichen Beziehung zwischen den szenischen Angaben, wie sie im Filodosso (1425) gemacht werden, und der perspektivischen Bühnenkonstruktion, wie sie nach Battistis Auffassung in der gemalten Architekturszenerie (Berlin) als Nachbildung einer Albertianischen Bühne vorliegt.

Zur Entstehung des Filodosso führt *Battisti* aus, daß die frühe Datierung in die bologneser Zeit durch frühe Nachahmungen bestätigt werde. Er verweist auf die 1432 stattfindende Aufführung einer Komödie von Tito Livio di Ludovisi in Venedig, wo zum erstenmal mit bezahlten Schauspielern und gegen Eintrittsbillet gespielt und ein beträchtlicher szenischer Apparat verwendet wurde. Eine unmittelbare Bilddokumentation der Bühnenentwicklung sei allerdings nicht vorhanden.

Parronchi möchte in den Cassone-Szenen eine Art Wiedergabe von Bühnenbildern sehen, etwa als Vorausgriff für die berühmten Prospekte in Urbino und Baltimore. *Battisti* bezweifelt jedoch bei den Cassone-Darstellungen eine derartige Verbindung, da deren Thematik mehr die volkstümliche Sphäre spiegle, nicht die esoterisch-sophistische derjenigen Kreise, denen der Filodosso zugehöre. Er gibt sodann eine Schilderung des antiken Bühnenbildes mit der monumentalen Portalzone im Hintergrund, die auch im Mittelalter weitgehend beibehalten, aber symbolisch ausgedeutet worden sei. Alberti habe sich der realen Form der antiken monumentalen Portalzone wieder zugewendet;

sie sei aus Vitruv rekonstruiert, gebe aber den Toren insofern einen exakten Sinn, als diese, im Gegensatz zur Antike, bestimmte Bautypen bezeichneten.

Grayson bittet um Erläuterung der Faktoren, aus denen sich Albertis Kenntnis der antiken Bühne gebildet habe. *Battisti* legt dar, daß die antike Überlieferung wohl niemals ganz vergessen worden sei. So sei schon 1285 am Hof von Neapel ein Theater mit antiker Bühne errichtet worden. Auch bei Giovanni Fontana seien solche Kenntnisse anzunehmen. *Chastel* weist darauf hin, daß Alberti ja das antike Theater aus Vitruv kannte. Die Diskussion wendet sich daraufhin der Überlieferung Vitruvs und der antiken Bühnens Autoren (Plautus, Terenz etc.) im Mittelalter zu. *Battisti* führt weiter aus, daß die Kenntnis antiken Theater-Schrifttums an den Universitäten (Padua, Pavia, Bologna) für Juristen zum Lehrstoff gehörte, da ein Advokat nach Ciceros Forderung Charaktere müsse darstellen können. Darum seien die Universitäten eine Keimstätte gewesen, aus der die humanistische Wiederbelebung des antiken Theaterwesens hervorging. Bologna war besonders typisch für diese *traditio aulica*, während andernorts auch ein Abgleiten in das Komödiantentum (z. B. Ugolino Pisano) zu beobachten sei. Albertis Filodosso erscheine ihm wesentlich durch das bologneser Ambiente angeregt.

Grayson kommt zurück auf die Einwirkung Vitruvs auf die Bühnenprospekte Albertis, und zwar im Hinblick sowohl auf die szenischen Angaben im Filodosso wie auf die Bildprospekte (Berlin), woran sich eine Diskussion über Battistis Rekonstruktion des Alberti'schen Bühnenbildes anschließt. *Battisti* führt aus, daß die perspektivischen Konstruktionen des Bühnenhintergrundes aus Vitruvs Angaben über die Szenographie abgeleitet werden können; Alberti habe sie fraglos gekannt. *Chastel* spricht sich gegen die von Battisti angenommene Bühnentiefe aus. *Krautheimer* schließt sich ihm an mit dem Hinweis, daß eine solche Konstruktion kaum vor Palladio möglich sei (Serlio z. B. habe sie noch nicht), was allgemeine Zustimmung findet.

Grayson hält fest, daß also nach Battistis Auffassung Alberti Vitruv bereits gekannt habe, als er den Filodosso schrieb; *Battisti* bestätigt dies. Grayson erklärt, Albertis Vitruv-Kennntnis sei aus einem Passus in „Della Famiglia“ zu belegen; jetzt könne man also noch weiter zurückgehen, nämlich bis in die bologneser Studienzeit. *Battisti* führt aus, daß über die Tatsache einer allgemeinen Kenntnis antiker Bühnens Autoren im bologneser Universitätsambiente hinaus nichts mit Exaktheit gesagt, und demnach auch kein bündiger Nachweis einer Vitruv-Kennntnis erbracht werden könne. Es spräche aber alles für eine solche.

Grayson findet die Hypothese einer so frühen Vitruv-Kennntnis Albertis auch deswegen bedeutsam, weil sie seine Meinung stützen würde, daß Alberti sich schon während seines ersten römischen Aufenthalts – nun evtl. sogar noch früher – mit Architekturproblemen befaßt habe. Zusammenfassend hebt er das aus dem Vortrag Battistis gewonnene interessante Faktum hervor, daß Alberti seine bühnenperspektivischen Studien schon in der bologneser Frühzeit begonnen hätte; dadurch sei ein kontinuierlicher Zusammenhang mit seinen späteren Studien im Architekturtraktat hergestellt.

LEON BATTISTA ALBERTI UND DIE WIEDERBELEBUNG DER KLASSISCHEN
RÖMISCHEN LAPIDARSCHRIFT IM 15. JAHRHUNDERT

Eine umfassende Geschichte der römischen Lapidarschrift ist noch nicht geschrieben. Sie müßte eine Darstellung ihrer Herkunft geben, ihrer allmählichen Entwicklung aus der Blockschrift bis zur klassisch vollendeten geometrischen Ausformung zu Beginn der Kaiserzeit, ferner eine Beschreibung des stufenweisen Verfalls und der Rückkehr zu den primitiven Formen ihrer Anfänge, und schließlich – nach einer Zeit der Mischung mit gotischen Lettern – ihrer Neubelebung in der Zeit der Renaissance.

Die Wiedergeburt der römischen Lapidarschrift läßt sich an Inschriften von Künstlern verfolgen, die um die Mitte des Quattrocento in Rimini am Umbau der gotischen Kirche von San Francesco zum Tempio Malatestiano beteiligt waren. Und zwar von Matteo de'Pasti aus Verona, Agostino d'Antonio di Duccio aus Florenz und Leon Battista Alberti, der damals in Rom lebte. Dieser war es, der die erste monumentale Steinschrift nach römischer Art an der Fassade des „Tempio“ verwandte. Diese Neuerung war ein bedeutendes Ereignis, wenn auch die einzelnen Lettern noch nicht die Ausgeglichenheit und Struktur der klassischen römischen Lapidarschrift besaßen (1455 bis 1457). Erst in den nachfolgenden Jahren wurde Alberti mit dem Prinzip der geometrischen Konstruktion von Buchstaben innerhalb eines Quadrates und Kreises bekannt, wie sie von römischen Architekten zu Beginn der augusteischen Herrschaft eingeführt worden war. Die Inschrift, die um den Sims des Heiligen Grabes in der Cappella Rucellai in Florenz läuft (1467), zeigt Albertis Neuschöpfung klassischer römischer Buchstaben, die auf der Grundlage der geometrischen Gestaltung mit der bewußten Verwendung von Zierstrichen entstanden sind. Durch ihre Schönheit und Eleganz wurde diese Inschrift für die Entwicklung der Lapidarlettern jener Zeit von beispielhafter Bedeutung.

Drei Jahre später benutzte Alberti die gleichen Schriftbilder, jedoch in monumentaleren Ausmaßen, für die Inschrift am Giebel der Fassade von Santa Maria Novella. Die auf klassischer Grundlage in humanistischem Geist neu geschaffenen Schriftformen führten bei allen Künstlern zu einer Erneuerung der Majuskel.

Alberti verdankte seine Kenntnis der antiken Konstruktionsart von Lettern wahrscheinlich der Anregung eines anderen Veronesers, des Felice Feliciano, der um 1460 die erste Konstruktion eines Alphabetes zeichnete und in seinem dazugehörigen Traktat den Anspruch erhoben hatte, das mathematische Gestaltungsprinzip der Antike durch das Nachmessen römischer Inschriften wieder herausgefunden zu haben. Felicianos Alphabet sollte als Vorbild für Steinhauer dienen und wurde in der Tat 1468 in einer Inschrift an der Pescheria in Verona angewandt.

Um 1483 erschien das erste Lehrbüchlein einer geometrischen Konstruktion mit der gedruckten Wiedergabe eines römischen Alphabetes von Damianus Moyllus aus Parma. Fünfundzwanzig Jahre später nahm Luca Pacioli in dem Druck seines Traktates „De divina proportionem“ eine vervollkommnete Konstruktion der Majuskel auf, die

auf zahlreiche nachfolgende ähnliche Versuche von Künstlern (Dürer) und Schriftzeichnern großen Einfluß ausübte.

(Eine ausführlichere Behandlung des Themas: L. B. Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento, in: „Italia medioevale e umanistica II“, Padova 1959.)

Diskussion

Einleitend bittet *Grayson* *Mardersteig* um eine Darlegung seiner Auffassung von der Entwicklung der Alberti'schen Lettern. *Mardersteig* führt aus, daß man von der Inschrift in Rimini ausgehen müsse; diese sei s. E. etwa 1450/52, nicht später zu datieren, wenn man annehme, daß die Medaille von Matteo de'Pasti mit dem Modell 1450 entstanden sei. Auf der Miniatur des Giovanni da Fano von 1457 sei die Inschrift bereits vorhanden. Diese Schrift sei zwar auf Grund der römischen Buchstaben konstruiert, nicht jedoch auf geometrischer Basis. Dagegen zeige dann das Hl. Grab in S. Pancrazio die geometrisch konstruierte Form. Es ist 1467 fertig, so daß die Buchstaben wohl etwas früher angesetzt werden müssen, zumal ihre Technik, Einlegearbeit in schwarzem Marmor, eine längere Herstellungszeit bedingt. *Heydenreich* weist darauf hin, daß die Inschrifttafel mit dem Datum 1467 an der Vorderseite des Monuments von *Mardersteig* mit Recht später als die obere Schrift angesehen werde und bei aller Ähnlichkeit sicherlich von anderen Steinmetzen geschaffen worden sei. Da das Grabmonument zwischen 1461 (Hochzeit Medici-Rucellai) und 1467 (Inschrift) entstanden sei, ergäbe sich für die Schrift im Fries eine Datierung in die Mitte der sechziger Jahre. *Mardersteig* und *Hubala* stimmen dem zu.

Mardersteig gibt noch zu bedenken, ob sich das Datum der Inschrift am Hl. Grab evtl. auf die Stiftung, nicht die Vollendung des Denkmals, beziehen könne, wie dies etwa bei S. Francesco in Rimini mit dem Datum 1450 der Fall sei. *Heydenreich* schließt diese Möglichkeit auf Grund des Charakters und des Wortlauts der Inschrift aus. *Grayson* verweist zur Datierung der Fassade von Rimini auf den Brief Albertis vom November 1454, in dem Details der Fassadengestaltung diskutiert werden. Aus ihnen geht hervor, daß die Fassade damals noch nicht fertig war. *Mardersteig* engt daraufhin die Entstehung der Inschrift zwischen 1454/55 und 1457 ein.

Hubala fragt nach der exakten Datierung des genannten Briefes, der doch nur die Angabe 14. November, aber keine Jahreszahl enthalte. *Grayson* erläutert, daß sich aus den im Brief angeführten Details (z. B. des Besuches Nutis bei Alberti in Rom) in Übereinstimmung mit anderen Quellen eine Datierung in den Winter 1454 ergebe.

Zum Verhältnis zwischen Alberti und Feliciano führt *Mardersteig* aus, daß die Zeit der Besuche Felicianos in Rom genau feststehe. So müsse er 1458/60 mehrfach in Rom gewesen sein, da in diesem Zeitraum Veroneser Inschriften von ihm so ungenau zitiert worden seien, daß man schließen müsse, er habe sie nicht im Original kontrollieren können. Ein weiterer Aufenthalt falle in die Jahre 1462/63. Dagegen sei der Aufenthalt Felicianos in Mantua nicht festzulegen; sein Besuch bei Mantegna gehe zwar aus dem bekannten Gedicht hervor, ein Datum aber sei nicht gegeben. Das Jahr 1463 dürfe

aber angenommen werden, da in ihm ja alle Welt in Mantua zusammentraf und auch Alberti damals wahrscheinlich dort weilte.

Heydenreich faßt zusammen, daß sich demnach die Entwicklung der Schrift Albertis zwischen 1450 und 1470 vollzogen haben müsse, wobei hier die erste Manifestation der geometrischen Konstruktion vorliege. *Soergel* geht nochmals auf das Problem der Datierung der Fassade von Rimini ein und betont, daß sich die Diskussionen von 1454 am Holzmodell abspielten, das mit einem abnehmbaren Dach versehen war. *Mardersteig* führt dazu aus, er interpretiere die Nachricht von 1452 über die Einweihung der Kapellen des Matteo de'Pasti so, daß damals der Bischof und seine Gäste die Kapelle durch eine Tür betraten, die schon das neue Gebäude anzeigte; damals sei also wohl schon der erste Teil im Bau gewesen. In diesem Zusammenhang sei die Übereinstimmung der Inschrift auf dem Architrav der Eingangstür mit der großen Fassadeninschrift wichtig; man könne sich dabei freilich fragen, ob die erstere vielleicht später angebracht wurde. *Grayson* verweist dazu auf eine Stelle bei Mancini, der eine Nachricht Rughellis wiedergibt, nach der die Kapelle 1447 geweiht worden sei. Im Hinblick auf den Brief von 1454 führt er dann weiter aus, daß Alberti damals nicht in Rimini war, aber bereits von „modelli“ spricht. *Soergel* bestätigt dies und verweist auf Matteo Nuti, der auch von einer Versammlung vor dem Modell im Zusammenhang mit der Dachkonstruktion und den Nischen spricht. Es handelt sich dabei nicht um die seitlichen Nischen, sondern um die der Fassade. *Grayson* stellt fest, daß eine Besprechung der Dachkonstruktion die Notwendigkeit voraussetzte, sich realiter mit ihr zu befassen, zumal ja auch in ganz konkretem Sinne von Materialien etc., d. h. von praktischen Fragen des Baues, die Rede sei. Dies bedinge, daß die Dachkonstruktion als unmittelbar bevorstehend angesehen werden müsse. *Mardersteig* sieht hierin eine Bestätigung seiner These, daß zu diesem Zeitpunkt die Fassade bereits weitgehend im Bau war. *Heydenreich* geht auf die Basini-Illustration ein, die nur wenig später entstanden ist und zeigt, daß die Fassade weit vorgeschritten war. *Mardersteig* erläutert, daß der Kodex im Auftrage Sigismondos unmittelbar nach dem Tode Basinis nach dessen Manuskript angefertigt worden sei. Er beantwortet die Frage *Graysons* nach der Verlässlichkeit der Kopien mit der Überlegung, daß Sigismondo sicherlich den Bau in seinem damaligen Zustand habe darstellen lassen; bestätigt werde dies durch die Tatsache, daß er mit seinen Gerüsten wiedergegeben sei. *Heydenreich* weist abschließend darauf hin, daß die Zeitspanne zwischen 1454 und 1457 sehr gering sei und eine durchaus befriedigende Datierung der Fassade ergebe.

Hubala fragt, ob sich auch unter den Inschriften im Inneren noch solche Albertianischen Charakters befänden, was *Mardersteig* verneint; die Inschriften im Inneren stammten sämtlich von Matteo de'Pasti.

Chastel macht auf das Phänomen aufmerksam, daß der von Alberti eingeführte neue Schrifttypus keine Nachfolge gefunden habe, was wohl zu Zweifeln an der zeitgenössischen Geltung Albertis als Autorität berechtige. *Battisti* vertritt die Meinung, daß Albertis Lettern nur für monumentale Inschriften von ausgesprochen architektonischem Charakter verwandt worden seien. *Chastel* weist auf Urbino hin, wo

die Schrift Albertis nicht benutzt worden sei. *Mardersteig* erklärt, daß Urbino 20 Jahre später liege und daß dort eine Schrift verwendet worden sei, die nicht den Vollkommenheitsgrad der Lettern Albertis oder Pacioli aufweise; sie stelle vielmehr einen damals bereits allgemein – vor allem in der Toskana – üblichen Typus dar. Man müsse die Wirkung der Albertianischen Schrift im ganzen vielmehr so auffassen, daß die erstrebte Rückkehr zur reinen antiken Form eine allgemein anregende Wirkung ausgeübt habe, die sich an den verschiedenen Orten auf jeweils verschiedene Weise zeige. Eine eigentliche Nachahmung habe die albertianische Schrift erst von S. Pancrazio an gefunden. Auch Piero della Francesca habe nicht die albertianische, perfekt konstruierte Schrift verwendet, sondern einen Typus aufgegriffen, der etwa der Stufe Ghibertis entspreche, also altertümlicher sei; auch die Inschrift des Sigismondo-Freskos sei etwa mit Agostino di Duccio zu vergleichen: ein Typus, der gotische und römische Züge nebeneinander zeige und noch nichts von der Reinheit und Perfektion der Albertianischen Lettern aufweise.

Anschließend wird die Datierung der Inschriften in Urbino diskutiert und hierfür die Zeitspanne zwischen 1476 und 1484 angenommen. *Heydenreich* fragt nach einer Erklärung für die Größe der Schrift am Hl. Grab von S. Pancrazio, was von *Mardersteig* mit praktischen Gründen (vorgeschriebene Länge des Textes), von *Battisti* mit ideellen Gründen (ritueller Charakter) erklärt wird.

OTTO LEHMANN-BROCKHAUS (MÜNCHEN):

ALBERTIS „DESCRIPTIO URBIS ROMAE“

Die jüngste kunstgeschichtliche Forschung hat das Bild von Albertis römischer Tätigkeit stark abgewandelt. In neueren Arbeiten tritt der Architekt Alberti mit seinen Bauten hinter seiner humanistischen Tätigkeit in Rom zurück. Neben den Traktaten über die Malerei und die Baukunst ist ein weiteres Produkt seiner Arbeiten in Rom die „Descriptio Urbis Romae“.

Nach einer kurzen Darlegung der Zusammenarbeit oder gar Identität von Kartograph und Künstler vom Altertum bis zur Neuzeit, sowie einer Übersicht über die mittelalterlichen Rompläne, wurde die Auffassung dargelegt, daß die humanistischen Bemühungen des 14. und 15. Jahrhunderts um ein neues Rombild aus den Kreisen der vatikanischen Kanzleibeamten hervorgegangen sind. Der Romplan Albertis ist demnach die Leistung eines Scriptor apostolicus, ebenso wie die Werke eines Johannes Caballinus de Cerronibus, des Sohnes des Malers Cavallini, eines Poggio Bracciolini, Flavio Biondo und vieler anderer.

Alberti hat uns eine mathematisch-literarische Textdarstellung von Rom hinterlassen, aber keinen eigentlichen Romplan. Mit Alberti zu sprechen, besitzen wir wohl die Descriptio Urbis, aber nicht die Pictura. Daß die Kunstwissenschaft sich bislang nur ein unzureichendes Bild von der Descriptio machen konnte, liegt an der schlechten Überlieferung der Manuskripte. Man kann noch weiter gehen und behaupten, daß die Herausgeber ihre Handschriften nicht mit dem Befund des modernen Stadtplanes ver-

glichen, um so in Zweifelsfällen zu richtigen Lesungen zu gelangen. Hauptaufgabe des Referats war demnach die Überprüfung des paläographischen Befundes und Koordination von Descriptio und Pictura. Es wurde festgestellt, daß in der vatikanischen Handschrift Chigi M VII 149, f. 3 – 8 im 17. und 18. Kapitel, die die Radius- und Horizontzahlen zu den Kirchen und öffentlichen Gebäuden angeben, der Schreiber wesentliche Korrekturen vorgenommen hat. Der ursprüngliche Text (erste Chigifassung) deckte sich mit den Angaben der Handschriften in Venedig und Mailand, die aber eine falsche Pictura ergaben. Wie die nachträglich von derselben Hand eingefügten Verbesserungen an den schon bestehenden Zahlen (zweite Chigifassung) zeigen, hatte man erkannt, daß die Schreiber der anderen Handschriften die Zahlangaben von Radius und Horizont verwechselt hatten. Die Neufassung des Chigitextes gibt demnach die beste Pictura ab. Damit ist man nun in der Lage, aus den Handschriften einen fast einwandfreien Romplan herzustellen.

Weiterhin wurde untersucht, wie Alberti zu seinen Zahlangaben, die den topographischen Ort durch Nennung der Zahlen der Horizont- und Radiuseinteilung festlegen, gekommen ist. Den Schlüssel bietet Alberti selbst in seiner Schrift: „I ludi matematici“. Im 16. Kapitel beschreibt er „il modo di misurare il circuito o ambito d'una terra“. Das System, das er höchst geistreich entwickelt hat, wurde vom Ref. auf die Descriptio Urbis angewandt.

In seiner Einleitung zur Descriptio macht Alberti Angaben über Vermessungen, die in den Tabellen der überlieferten Handschriften der Descriptio nicht enthalten sind. Die Manuskripte vermitteln demnach nur einen Teil der Alberti'schen Vermessungen. Auf diese Weise wird auch die eigentümliche Zusammensetzung des Inhalts der Handschriften erklärlich. An der Stadtmauer und dem Verlauf des Tiber konnte man unmöglich Auslassungen vornehmen. Beide Beschreibungen nehmen allein 16 von den 18 Kapiteln ein.

Albertis Stadtplan ist die erste erhaltene Stadtvermessung der Neuzeit auf mathematischer Grundlage. Die häufigst beschriebene Stadt in der Antike und im Mittelalter hat auch in der Renaissance als erste einen modernen Plan aufzuweisen, vor Florenz, Mailand oder Venedig. Mit historischer Folgerichtigkeit vollzieht sich hier eine ganz bestimmte, typische Renaissanceleistung, wie sie im Kreis der römischen Humanisten ausgebildet wurde. Der Stadtplan hat nicht mehr den Symbolwert früherer Pläne, bietet nicht mehr eine Zusammendrängung antiker und christlicher Wahrzeichen wie z. B. auf der berühmten Medaille Ludwigs des Bayern, sondern ordnet dieselben Objekte in ihrer räumlichen Distanz und unterscheidet sich nur sehr geringfügig von einem modernen Stadtplan.

Im Hinblick auf das Verhältnis des Alberti'schen Stadtplans zu dem sogenannten Mantuaner Romplan und dem Romplan der Schedelschen Weltchronik, die beide in der kunsthistorischen Literatur immer wieder mit Alberti in Zusammenhang gebracht worden sind, werden keine Verbindungsmöglichkeiten gesehen.

Zum Schluß wird die übliche zeitliche Festlegung der Descriptio in die Jahre 1432/34

abgelehnt. Viele Gründe sprechen für eine spätere Datierung, vor allem die Einzeichnung von St. Onofrio. Darunter konnte Alberti sicherlich nur den modernen Bau verstehen, der in den dreißiger Jahren noch gar nicht existierte.

Diskussion

Battisti wirft die Frage auf, ob die kreisförmige Gestalt des Planes eine symbolische Bedeutung habe, etwa in Anlehnung an die Darstellungen der Stadt Gottes, des Himmlichen Jerusalem. *Lehmann-Brockhaus* betont, daß der kreisförmige Plan natürlich keine Erfindung Albertis sei, sondern im ganzen Mittelalter gebräuchlich war; s. E. komme seine Anwendung von der Landkarte, deren Darstellungsform hier auf die Stadt übertragen sei. Von *Chastel* und *Krautheimer* wird darauf hingewiesen, daß der kreisförmige Plan im Mittelalter für die Darstellung von Rom und Jerusalem üblich war. *Heydenreich* hebt hervor, daß die eigentliche Leistung Albertis darin bestehe, ein Schema geometrischer Fixierung gefunden zu haben, welches die einzelnen Bauten Roms in klar meßbaren Relationen zu bestimmen ermöglicht.

Klemm macht darauf aufmerksam, daß die besondere Leistung Albertis in der Benutzung und Einführung eines Koordinatensystems, der sog. Polarkoordinaten, liege. *Krautheimer* stellt zur Erwägung, daß man die von Manetti in der Brunelleschi-Monographie überlieferte Stelle, dieser habe mittels „certe striscie di pergamena con lettere e numeri“ die antiken Gebäude aufgezeichnet, vielleicht auch als Anwendung eines Koordinatensystems auffassen könne, wobei etwa die vertikalen Streifen mit Zahlen, die horizontalen mit Buchstaben bezeichnet waren. *Heydenreich* findet diesen Gedanken sehr überzeugend und äußert die Vermutung, daß Alberti vielleicht gerade durch die Begegnung mit Brunelleschi zu diesen Überlegungen angeregt worden sei.

Klemm macht auf Vorgänger Albertis im 14. Jahrhundert in bezug auf die Anfänge der analytischen Geometrie aufmerksam, doch sei entscheidend, daß bei der „Descriptio Urbis Romae“ mit Winkel und Radius gearbeitet worden sei. Die Festlegung eines Punktes in einem Koordinatensystem sei sicherlich eine neue Leistung Albertis. Er weist weiter darauf hin, daß die Annahme einer Standlinie ein allgemein übliches antikes Prinzip darstelle, das z. B. von Heron von Alexandria geübt worden sei. Möglicherweise sei dies alles über den Islam in das Abendland gekommen; der Mittler sei Leonardo Pisani gewesen. Abschließend betont *Klemm* nochmals, daß der Unterschied gegenüber den vorangehenden Landkarten eben das Messen sei, das es vorher nicht gegeben habe. *Heydenreich* hebt den Unterschied zu dem System der Portolan-Karten hervor, bei denen bestimmte Küstenpunkte zwar anvisiert, aber nicht gemessen wurden; es gäbe hier kein Koordinatensystem. *Klemm* erwähnt, daß man die von Alberti benutzten Instrumente nicht kenne; wahrscheinlich habe es sich um einfache Holzinstrumente gehandelt. *Heydenreich* fragt nach der praktischen Durchführung der Vermessungen: ob sie von einzelnen Campanili oder ähnlichen erhöhten Punkten aus vorgenommen worden seien. *Klemm* und *Lehmann-Brockhaus* bestätigen dies und legen dar, daß es sich um ein Verfahren der Anvisierung bestimmter Winkel handelte, die von verschiedenen Punkten aus angelegt und auf demselben Plan zusammenge-

stellt wurden, ohne daß dabei eine Zahl verwandt worden sei. Die Frage *Chastels* nach den hierbei erforderlichen trigonometrischen Kenntnissen Albertis wird von *Klemm* dahingehend beantwortet, daß sie in diesem Falle nicht nötig waren, weil es sich um ein mechanisch-praktisches Verfahren handelte. *Parronchi* fragt nach der Vergleichbarkeit des im Traktat „De Statua“ beschriebenen Meßgeräts mit dem bei der „Descriptio Urbis Romae“ verwendeten, und *Klemm* erwidert, daß es sich um dasselbe System handle. *Heydenreich* geht sodann auf die Datierung des Planes ein und betont die Bedeutung der Feststellung von Lehmann-Brockhaus, daß durch die Einzeichnung der Kirche S. Onofrio die Entstehung der *Descriptio* nach 1440 festgelegt werde.

Lehmann-Brockhaus bittet anschließend um Stellungnahme der Anwesenden zu der Rolle, die er den römischen Kanzlisten bei der Entstehung der *Descriptio* zuschreibe. *Heydenreich* weist auf Manettis Schilderung des Humanistenkreises unter Nikolaus V. hin, die Lehmann-Brockhaus' Ansicht bekräftige. Das gleiche Ambiente sei s. E. auch für die Entstehung des Architekturtraktates von größter Bedeutung. *Mardersteig* beschreibt die Stellung, die s. E. Ciriaco d'Ancona in Rom eingenommen habe, der als Führer des Kaisers und seines Gefolges sicherlich eine besondere Wirkung ausgeübt habe, indem er bereits vorhandenen Bestrebungen einen Aufschwung verlieh. *Krautheimer* legt das Einsetzen des Antiken-Interesses etwa in die Mitte der zwanziger Jahre (Poggio Bracciolinis Brief an Cosimo Medici oder Nicolo Niccoli, 1428).

Chastel vertritt die Meinung, daß Alberti im wesentlichen dieselben Monumente angäbe wie schon die *Mirabilien*-Bücher des Mittelalters, so daß auch seine *Descriptio* eine Art Pilgerführer darstelle und das archäologische Interesse zurücktrete. *Lehmann-Brockhaus* und *Heydenreich* machen dagegen geltend, daß ja der vorhandene Plan nur einen sehr begrenzten Teil dessen darstelle, was Alberti im Vorwort seiner Beschreibung ankündige; es sei demnach ein viel weiter gespanntes Programm der aufzunehmenden Monumente vorgesehen gewesen.

GERDA SOERGEL (ROM):

DIE PROPORTIONSLEHRE ALBERTIS UND IHRE ANWENDUNG AN DER FASSADE VON S. FRANCESCO IN RIMINI

Die Proportionslehre Albertis, wie sie im wesentlichen in „De re aed.“ und in „De Statua“ umrissen ist, beruht auf der Überzeugung, daß objektive Kriterien für die Schönheit eines Kunstwerkes nicht nur möglich sind, sondern die unerläßliche Voraussetzung für diese bilden (De re aed. VI, 2). Das Urteil des Künstlers ist fehlbar und muß durch Regeln eines höheren Gültigkeitsanspruches korrigiert werden (De re aed. IX, 10; De Statua, Jan. p. 173).

Unter diesen werden mathematische Gesetze verstanden, d. h. im engeren Sinne nur algebraische Verhältnisse; denn auch zeichnerische Mittel dienen Alberti allein zum linearen Ausdruck von Zahlenwerten (cf. Augustinus, De ordine, lib. II, c. XV). Geometrische Verfahren werden im Architekturtraktat (I, 12) nur einmal an unter-

geordneter Stelle für die Öffnung der Türen beschrieben und bezeichnen die Proportionen $1:2$ und $1:\sqrt{2}$. Andere geometrische Aufgaben ermitteln irrationale, rechnerisch unlösbare Werte (De re aed. IX, 6) oder beziehen sich auf die Landvermessung (Ludi Matematici, Descriptio Urbis Romae) – und dort, wo Vitruv (IV, 1) die Quadratur zur Konstruktion des korinthischen Kapitells nützt, übernimmt Alberti (De re aed. VII, 8) die Einzelheiten der Abmessungen, ohne diesen zeichnerischen Prozeß zu erwähnen.

Die arithmetischen Proportionsverfahren werden in „De Statua“ in zwei Prinzipien unterschieden, in „dimensio“ und „finitio“. Die „dimensio“ ist identisch mit dem Begriff der „symmetria“ bei Vitruv (I, 2; III, 1) und gewährleistet wie diese den Bezug der Teile untereinander und zum Ganzen durch die Zerlegung einer gegebenen Größe in ihre aliquoten Bruchteile. Wo Alberti (De re aed. VII, 3, 4) entsprechende Regeln auf die Architektur anwendet, bezieht er sie stets aus Vitruv und überträgt sie selbständig nur auf die Denksäule und den Turm (De re aed. VIII, 3, 5).

Die „finitio“ hingegen gibt Richtung und Brechung aller Linien an und bedeutet für die Architektur die Entsprechung zwischen Länge, Breite und Höhe (De re aed. IX, 5). Da hier nicht mehr jeder Faktor seinen Bezug auf eine konstante Größe ausweisen muß, können mehr Zahlen als nur zwei miteinander verglichen werden. Ihre Gesetze sollen der Musik entnommen werden, weil das, was die Ohren durch Wohlklang erfreue, auch den Augen gefallen müsse – platonisches Gedankengut des Boethius (z. B. De Musica, lib. I, c. XXXII) und Augustinus (cf. Günter Hellmann, Zur Terminologie der kunsttheoretischen Schriften L.B.A.s, Diss. Köln 1955; Hanno Hahn, Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser, Berlin 1957; u. A.).

Da eine Konsonanz als Teilung der Saite nur zwei Zahlen enthält, muß die dritte Dimension gefunden werden, indem diese entweder ihrerseits sowohl mit der Breite wie mit der Länge eines Raumes Konsonanzen oder ihre mittlere Proportionale bildet (cf. Boethius, De Arithmetica, lib. II und De Musica, lib. II). Das Gesetz der Proportionalen liegt Albertis Theorie von der Entstehung der Säulenordnungen zugrunde (De re aed. IX, 7).

Außerhalb des Traktates läßt sich die Durchführung musiktheoretischer Gesetze an S. Francesco in Rimini nachweisen – gestützt auf die Unstimmigkeiten der Fassade mit den älteren Bauteilen und Albertis eigenhändigen Brief an Matteo de'Pasti von 1454 (cf. Cecil Grayson, Alberti and the Tempio Malatestiano, New York, Pierpont Morgan Library, 1957). Entscheidend sind Albertis Äußerungen: „...questa faccia chonvien che sia opera da per sè... Le misure et proportioni de'pilastri tu vedi onde elle nascono, cioè, che tu muti, si discorda tutta quella musica.“

Der lichten Breite des älteren Schiffes entspricht im Fassadengrundriß die Mittelarkade mit ihren beiden seitlichen Pfeilern. Diese Mittelarkade ist doppelt so groß wie ein Pfeilermaß, die seitlichen Arkaden anderthalbfach. Es besteht die spiegelbildliche Folge $1:1\frac{1}{2}:1:2 (= 2:3:4)$. An den Längsseiten sind die Pfeiler nur halb so breit wie die Sarkophagnischen ($1:2$). Darf man den östlichsten, wiederum

breiteren Pfeiler als ursprünglichen Abschluß der Langhausseiten voraussetzen, so agieren die Fassadenseiten wie $9:12$ ($= 3:4$) zueinander. Da die gerade Chorwand des 14. Jhs. um ein Pfeilermaß weiter östlich als Albertis Marmorumbau lag, und andererseits die den Proportionen zugrundeliegende Einheit aus der Breite der bestehenden Kirche bezogen wurde, läßt sich der Innenraum mit $4:12$ ($= 1:3$) definieren. Für eine solche Grundfläche fordert Alberti die anderthalbfache Breite zur Höhe (De re aed. IX, 3). Die von ihm in dem zitierten Brief vorgeschlagene Holztonne über dem Kirchenschiff würde dieser Bedingung gerecht werden und der Wölbung von S. Andrea in Mantua verwandt sein. Auch hätte ein ohne Abstufungen geführtes, Schiff und Kapellen zugleich überspannendes Satteldach (cf. Corrado Ricci, Il Tempio Malatestiano, Milano-Roma 1926, Dok. IX u. XIV) derart über eine Tonne dieser Höhe geführt werden können, daß allein jene Blattvoluten vor der Dachschräge über den Abseiten etwas zu erhöhen waren (Ricci, Dok. XI und Albertis Skizze bei Grayson, a.a.O.).

(Cf. für weitere Einzelheiten G. Soergel, Untersuchungen über den theoretischen Architekturentwurf von 1450 – 1550 in Italien, Dissertation Köln 1958.)

Diskussion

Unter Hinweis auf die Studien von De Angelis d'Ossat über die Fassade von S. Francesco stellt *Battisti* die Frage, ob bei den Proportionsstudien Albertis nicht auch der Goldene Schnitt eine Rolle spiele. *Soergel* erklärt, daß sich in den Schriften Albertis keine Stelle finden läßt, die einen unmittelbaren Beweis für die Verwendung des Goldenen Schnitts biete, was *Krautheimer* bestätigt. *Mardersteig* weist darauf hin, daß der Goldene Schnitt erst bei Pacioli erscheint, daß auch Piero della Francesca ihn noch nicht nennt. Er geht dann auf die Geschichte und Bedeutung des immer wieder benutzten Verhältnisses $1:\sqrt{2}$ ein, indem er darlegt, daß diese Proportion ein klassisches Papiermaß ist, das sich schon in den Handschriften des 5. Jahrhunderts nachweisen läßt. Es sei anzunehmen, daß es später durch die Araber in Italien neu eingeführt worden sei. *Soergel* bestätigt, daß zweifellos ein Grund für die vielfältige und dauernde Verwendung dieser Proportion darin zu sehen sei, daß sie sich mit Hilfe der Diagonale des Quadrates leicht herstellen läßt, während der Goldene Schnitt ein komplizierteres Verhältnis darstellt.

Anschließend werden einzelne Fragen der Rekonstruktion von S. Francesco diskutiert. Zunächst möchte *Heydenreich* die in dem von Grayson publizierten Brief Albertis gezeichnete Doppelvolute mit der Verzierung der oberen Nische in Verbindung bringen und empfiehlt einen entsprechenden Rekonstruktionsversuch. *Grayson* weist darauf hin, daß auf der Medaille des Matteo de'Pasti die Volute noch nicht vorhanden sei und fragt, ob man daraus auf eine Planänderung Albertis schließen müsse. *Heydenreich* bestätigt diese Ansicht und erklärt die Planänderung aus der Konstruktion des Daches. *Krautheimer* erläutert, daß damit ein terminus ante für die Medaille gegeben und der Vorschlag von Charles Mitchell, sie erst um 1454/55 zu

datieren, Laum noch aufrecht zu halten sei. Anschließend geht *Krautheimer* auf die Frage der ursprünglichen Wölbung ein und fragt *Soergel*, wo sie sich den Scheitelpunkt der Holztonnendecke an Hand der Zeichnung und der Medaille denke. *Soergel* legt dar, daß dieser wohl in der Höhe des Kuppelgesimses zu suchen sei.

Mardersteig geht auf das Problem ein, ob nicht doch der in Rimini vorhandene römische Triumphbogen Alberti Anregungen für die Fassade geboten haben könne, da er manche Elemente enthält – so z. B. die Inschrift –, die auf der Fassade wiederkehren. Bei einem Vergleich müsse man berücksichtigen, daß der Triumphbogen heute einen Meter tief im Boden stecke, so daß man sich seine eigentlichen Proportionen anders vorzustellen habe, als sie heute wirken. Alberti spricht in „*De re aedificatoria*“ ausdrücklich davon, daß ein Architekt jeweils die bedeutendsten Bauwerke des Ortes berücksichtigen müsse, und der Triumphbogen sei zweifellos das bedeutendste Bauwerk von Rimini gewesen. *Soergel* hebt als wesentlichen Unterschied der Gesamtanlage hervor, daß den drei Öffnungen der Fassade nur die eine Öffnung des Bogens entspreche, stimmt aber zu, daß in Einzelheiten auch manche Übereinstimmungen festzustellen seien.

Grayson stellt die Frage, ob Alberti immer dasselbe Proportionssystem beibehalten oder ob er auch später andere Verhältnisse verwandt habe. Dazu erklärt *Hubala*, daß sich diese Frage von S. Andrea in Mantua aus nicht eher beantworten läßt, ehe nicht eine endgültige Klärung der ersten Bauphase, d. h. des ursprünglichen Langhauses, erzielt sei. *Heydenreich* meint, daß das System Albertis elastisch sei und sich daher auf verschiedene Proportionen anwenden läßt; eine Prüfung der Verhältnisse von S. Pancrazio sei darum sehr wünschenswert. Er regt an, daß *Soergel* auch an der Rucellai-Kapelle ähnliche Messungen wie an S. Francesco vornehmen möge. *Hubala* bestätigt, daß es sich seiner Meinung nach um ein vollständiges System handle, das immer die eine oder andere Möglichkeit der Anwendung zulasse. Die komplizierte Struktur von S. Andrea sei vielleicht die Ursache gewesen, daß hier ein anderes Proportionssystem angewendet wurde als an S. Francesco in Rimini oder der Cappella Rucellai.

Anschließend beschäftigt sich die Diskussion mit der von *Soergel* vorgetragenen Errechnung des Verhältnisses 11 : 14 an Stelle der im Text überlieferten Zahlen 11 : 4. *Chastel* erwähnt die soeben erschienene Untersuchung von Zoubov über die Proportionstheorie Albertis (*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XXII, 1960, S. 54 ff.), der gleichfalls Korrekturen am Text vornehme und die Meinung vertrete, daß keiner der Kopisten Albertis dessen Proportionen verstanden habe. Es wird betont, daß der Frage unter Umständen Bedeutung zukomme im Hinblick auf die Möglichkeit einer Verwendung des Goldenen Schnitts.

LUDWIG H. HEYDENREICH (MÜNCHEN):

DIE CAPPELLA RUCELLAI UND DIE BADIA FIESOLANA
UNTERSUCHUNG ÜBER ARCHITEKTONISCHE STILFORMEN ALBERTIS

Die zwischen 1461 und 1467 entstandene, seit Vasari Leone Battista Alberti zugeschriebene Cappella Rucellai wird auf ihre Form- und Stileigentümlichkeiten untersucht. Die Inschrifttafel und ein – freilich nur in einer Abschrift des 18. Jahrhunderts erhaltener und daher in seinem Wortlaut vielleicht nicht ganz zweifelsfreier – Brief des Stifters Giovanni Rucellai an seine Mutter besagen, daß der Bau „a simiglianza“ des Hl. Grabmonumentes in Jerusalem ausgeführt werden solle.

Die Gesamtanlage zeigt in ihrem ursprünglichen Bestand, d. h. vor dem Umbau zu Beginn des 19. Jahrhunderts, sehr dezidierte Formmerkmale, sowohl im Hinblick auf den Kapellenraum (Sieben-Kanneluren-Pilaster, Tonnenwölbung, Ornamentik) als auch auf den eigentlichen Grabbau, dessen genauere Analyse die Mutmaßung erlaubt, daß hier eine Ideal-Rekonstruktion des ersten „konstantinischen“ Grabbaues in Jerusalem angestrebt wurde.

Die neue, bedeutende Bauidee im ganzen sowie die stilistischen Feinheiten und Eigentümlichkeiten ihrer Gestaltung zeugen für die Autorschaft Albertis, wie aus Vergleichen mit Formelementen an anderen Bauten des Meisters sowie aus einigen Anweisungen in seinem Architektur-Traktat nachzuweisen versucht wurde. In diesem Zusammenhang wurde die Vermutung ausgesprochen und näher begründet, daß auch die Anlage der Badia Fiesolana, die einige der Cappella Rucellai ähnliche Stilmerkmale (Sieben-Kanneluren-Pilaster, Tonnenwölbung u. a.) aufweist, unter Mitwirkung Albertis entworfen wurde.

(Die ausführliche Behandlung des Themas wird an anderer Stelle veröffentlicht.)

Diskussion

Mardersteig stellt die Frage, wieweit der Pilaster mit sieben Kanneluren von Alberti sonst verwandt wird, ob es sich etwa um chronologisch festzulegende Unterschiede handle, da z. B. in S. Martino in Gangalandi, dem letzten Werk Albertis, Pilaster mit sechs Kanneluren vorkommen. Heydenreich erläutert, daß auch S. Maria Novella und S. Andrea in Mantua Pilaster mit sechs Kanneluren hätten und daß ausschließlich S. Pancrazio die sieben Kanneluren zeige.

Im Hinblick auf die Sieben-Kanneluren-Pilaster der Badia Fiesolana erklärt er, daß er, um nicht mißverstanden zu werden, präzisieren möchte, daß er keineswegs die Badia als ein Werk Albertis ansähe; er habe nur herausstellen wollen, daß sie nicht allein aus der Entwicklung der Florentiner Architektur zu erklären sei, sondern vielmehr Züge aufweise, die Einflüsse aus dem Bereich Albertis vermuten lassen.

Heydenreich kommt dann auf den Brief des Giovanni Rucellai an seine Mutter zurück und macht auf eine Reihe von inhaltlichen und formalen Merkwürdigkeiten aufmerksam. Er stellt die Frage, ob der philologische Befund eine Datierung des Briefes, der nur in einer Kopie des 18. Jahrhunderts überliefert sei, zulasse, da ihm scheine, daß man möglicherweise mit einer späteren Entstehung bzw. Überarbeitung

rechnen müsse. *Grayson* erklärt, daß er leider das Original des Textes nicht kenne, daß ihm die Sprache des Briefes aber mehr dem 16. als dem 15. Jahrhundert anzu gehören scheine. Auch *Battisti* ist der Meinung, daß die Diktion des Briefes nicht dem Briefstil des 15., sondern dem des 16. Jahrhunderts entspreche, ebenso wie *Parronchi* Zweifel an der Originalität des Briefes äußert. *Battisti* geht dann auf die im Brief erwähnten Ziffern ein und zweifelt die Summe von 70 000 Fiorini an. *Krautheimer* schließt sich dem an mit dem Hinweis darauf, daß das gesamte deklarierte Vermögen des Cosimo Medici 120 000 Fiorini betragen habe. Ihm scheint auch die Nachricht, daß zwei Schiffe nach Jerusalem gesandt wurden, phantastisch und daher zweifelhaft, da man ja die Maße durch einen Brief nach Jerusalem habe erfahren können. *Heydenreich* meint, daß man vielleicht in dem Aussenden der beiden Schiffe eine romantische Ausschmückung der in den Quellen häufig überlieferten Nachricht von eigens nach Jerusalem zur Vermessung des Hl. Grabes entsandten Personen sehen dürfe. *Grayson* vertritt die Ansicht, daß sich die im Brief erwähnten Fakten vor allem im Hinblick auf die entstandenen Kosten doch in der Geschichte der Rucellai kontrollieren lassen müßten. Indem er noch einmal auf den Stil des Briefes eingeht, legt er dar, daß der Briefstil des 15. Jahrhunderts im allgemeinen nüchterner sei, was *Battisti* und *Parronchi* bestätigen. *Grayson* meint, daß zur Klärung des Problems beigetragen werden könne, wenn man den Brief mit anderen Briefen Rucellais vergleiche.

Chastel wendet sich der Frage zu, welche anderen Bauten des Hl. Grabes es im 15. Jahrhundert gegeben habe, worauf *Heydenreich* darlegt, daß zahlreiche frühere Beispiele erhalten seien – z. B. in Florenz selbst eines an Ponte delle Grazie –, daß aber keines von diesen eine Rekonstruktion im Sinne Albertis darstelle, der er übrigens auch in späterer Zeit nicht wieder begegnet sei.

Krautheimer fragt, wann die Auffassung, daß das Florentiner Baptisterium ein Marstempel gewesen sei, durch die Bezeichnung als altchristliches Bauwerk abgelöst wird. *Battisti* weist auf Ghiberti hin, der von einem Marstempel spricht, der in ein christliches Baptisterium umgewandelt wurde, und daß wohl beide Auffassungen ineinander übergehen, was *Heydenreich* bestätigt. *Chastel* erklärt, daß auch bei Dante eine entsprechende Stelle vorkomme.

Heydenreich erörtert sodann die Herkunft des bekrönenden Lilienmotivs. Gegen die verschiedentlich geäußerte Meinung, daß es sich entweder um die französische oder auch die näherliegende Florentiner Lilie handle, erklärt *Battisti*, daß ihm diese Wappenblume kaum an ein Hl. Grab zu passen scheine und daß man doch wohl eine symbolische Erklärung annehmen dürfe. *Heydenreich* zeigt, daß in den alten Quellen über das Hl. Grab zwar von Lilien-Kapiteln die Rede sei, aber nicht von einem Liliengesims. *Lehmann-Brockhaus* macht darauf aufmerksam, daß die Lilienbekrönung an die Dachkämme mittelalterlicher Schreine und Reliquiare erinnere.

Krautheimer geht auf das Motiv der Zwiebelkuppel am Hl. Grab von S. Pancrazio ein und wirft die Frage auf, wieweit sie auf das Vorbild des Hl. Grabes in Jerusalem zurückgehe. *Heydenreich* zeigt, daß auf den alten Darstellungen des Hl. Grabes meist eine Kuppel mit einfacher Riefelung vorkomme, zuweilen auch mit einer Andeutung

von Spiralen. *Krautheimer* weist darauf hin, daß die heutige Gestalt des Außenbaues des Hl. Grabes in Jerusalem auf das Jahr 1820 zurückgehe und die Rekonstruktion des ursprünglichen Außenbaues ungeklärt sei, so daß es fraglich wäre, ob die in den meisten Illustrationen vorkommende einfachere Kuppelform als die ursprüngliche anzusehen sei oder vielmehr die kompliziertere Spiralforn. *Parronchi* weist auf die Kuppel der Laterne der Sagrestia Vecchia von Brunelleschi hin, und *Krautheimer* erklärt, daß seiner Meinung nach auch diese Kuppel durch das Vorbild des Hl. Grabes inspiriert sei und daß dementsprechend auch die Aedicula sechs Säulen habe, die symbolische Zahl des Todes. Es könnte also wohl angenommen werden, daß im 15. Jahrhundert in Jerusalem eine entsprechende Kuppelforn vorhanden gewesen sei. *Heydenreich* erwähnt noch das Fresko der Marter des hl. Sebastian in der Cappella della Assunta in Prato, auf dessen Hintergrund sich eine Darstellung der Stadt Jerusalem – bezeichnenderweise mit Monumenten von Prato gemischt – finde, bei der ebenfalls eine Zwiebelkuppel auftrete. Man könne also folgern, daß die Forn anscheinend für Darstellungen des Hl. Grabes üblich war.

Chastel legt dar, daß der von Pius II. geförderte Kreuzzugsgedanke den Plan der Anlage eines Hl. Grabes zweifellos begünstigte, worauf *Heydenreich* an die persönliche Begegnung zwischen Alberti und Pius II. erinnert. *Krautheimer* erwähnt die zahlreichen Pilgerfahrten des 15. Jahrhunderts nach Jerusalem und geht auf die Verbreitung der Beschreibung des Hl. Grabes durch Eusebius in Italien ein. *Grayson* erklärt, daß es zweifellos zahlreiche Handschriften mit dem Eusebius-Text in Italien gegeben habe und *Chastel* macht auf die Eusebius-Zitate in „De re aedificatoria“ aufmerksam. *Heydenreich* regt eine Zusammenstellung der Quellen mit Beschreibungen des Hl. Grabes an.

Grayson fragt nach der Herleitung und Bedeutung der Rosetten am Hl. Grab von S. Pancrazio. *Heydenreich* führt dazu aus, daß es sich s. E. um einen rein ornamentalen Schmuck handle. *Mardersteig* weist darauf hin, daß im Baptisterium von Florenz und auch an S. Miniato verwandte Forn vorkommen. *Krautheimer* betont, daß gerade die Tatsache dieses Wiederanknüpfens an frühere Ornamentforn deutlich geworden sei.

ERICH HUBALA (MÜNCHEN):

SANT' ANDREA IN MANTUA – BEOBACHTUNGEN ZUR ERSTEN BAUPHASE

E. Ritscher hat schon 1899 in einer gründlichen Untersuchung des Baues von Sant' Andrea und seiner Entstehungsgeschichte gezeigt, daß nur das Langhaus und die Vorhalle im 15. Jh. entstanden sind. Die nördliche Vorhalle, das Querhaus, die Vierungslösung und der Chor wurden erst später errichtet und im 18. Jh. vollendet. Daß der Ausführungsentwurf von 1472 auf L. B. Alberti zurückgeht, wird allgemein angenommen. Wie Albertis Anteil daran zu beurteilen ist, ob damals ein Querhaus und damit die heutige Vierungslösung schon geplant war oder nicht und wie die Unterschiede zwischen den Bauteilen der ersten und der späteren Bauphasen zu deuten

sind, – das sind offene Fragen. Um einer Diskussion dieser Fragen zu dienen und die Eigenart und einheitliche Konzeption des Langhauses von Sant' Andrea zu zeigen, wurden die Bauteile des 15. Jahrhunderts 1. auf ihre baulichen Motive, 2. auf die Gewölbebildung und 3. auf die Belichtung des Innenraums hin untersucht.

1. Das wichtigste bauliche Motiv ist das Tonnengewölbe, das sich als Bogenwand mit markiertem Kämpfer im Aufriß darstellt und im Querschnitt allseits projiziert. Durch Querstellung, durch Über- und Unterordnung, durch weiten Abstand bei paralleler Stellung („rhythmische Travee“), durch Weite und Tiefe, bestimmt die Tonne die Konstruktion des Baues, die Anordnung und Proportionierung der Räume. Kuppelgewölbte kleine Kapellen in den sog. „Pfeilern“ vervollständigen dieses System, kommunizieren jedoch nur durch scheitrechte Türen mit dem Innenraum. Die große Pilastergliederung im Innern markiert nur die Struktur, erzeugt sie jedoch nicht, im Unterschied zur Baukunst Brunellescos, an die nur die kleinen Kuppelkapellen und die Fassade der Vorhalle (vgl. San Lorenzo, Querhaus, Stirnfronten) erinnern. Für die Motive von Tonnengewölbe und Bogenwand liegen die Voraussetzungen in der römischen Baukunst der Antike. Die konsequente Verbindung beider Motive für den Aufbau gewölbter Kirchenräume findet sich in Albertis *De re aedif.* und ist in der Bezeichnung der Tonne als „fornix“ ausgedrückt. In dieser Bezeichnung verbindet sich der konstruktive Sinn beider Motive mit der Erinnerung an den römischen Triumphbogen: der praktische Nutzen (*firmitas*) und der ideelle Wert (*venustas*).

2. Der konstruktive Sinn und die künstlerische Funktion der Gewölbebildung von Sant' Andrea tritt am Außenbau durch die Öffnungen in Erscheinung. An den Langseiten des Langhauses erkennt man, daß ursprünglich hier ein Wechsel von Rundfenstern und hohen Rundbogenöffnungen geplant war, ähnlich wie im Innern große tonnengewölbte *Tribunae* und kleine Kuppelkapellen abwechseln. Die „rhythmische Travee“ der Öffnungen außen ist aber gegenüber dem Innern um eine Phase verschoben: die großen Rundbogenöffnungen gehören zur schmalen Travee und zwar zu einem gewölbten Alkoven über den Kuppelkapellen.

Diese Alkoven entsprechen den Forderungen Albertis (*De re aed.*, besonders III, 1) nicht nur nach Ökonomie konstruktiver und statischer Zweckmäßigkeit, sondern auch nach Erzielung angemessener Belichtung des Innern. Sicher ist, daß sie indirektes Licht durch die Rundfenster in den schmalen Pilasterintervallen dem Langhaus zuleiten sollten und wahrscheinlich ist, daß sie hypaethrales Licht den kleinen Kapellen darunter durch eine Scheitelöffnung in deren Kuppeln vermitteln sollten. – Eine ähnliche Funktion für die Belichtung des Langhauses hat auch das Tonnengewölbe über der westlichen Vorhalle vor dem großen Rundfenster. Die Meinung, daß dieser oft als unschön empfundene „Ombrellone“ eine Zutat des 18. Jhs. sei, findet in den Archivalien zur Baugeschichte keine Stütze, ist auf Grund des Baubefundes (Plattform über der Vorhalle!) unwahrscheinlich und hat nicht im 18., sondern im 15. und frühen 16. Jh. Parallelen, die nach Gestalt und Funktion vergleichbar sind (Medaille für S. Francesco in Rimini 1450; Vorhalle von San Benedetto al Po; vgl. auch Pantheon).

3. Die Lichtsituation im Langhaus von Sant' Andrea hängt eng mit der Gewölbebildung nach Richtung, Lage und Intensität zusammen und vergegenwärtigt im Raumbild die ganze Struktur des Bauwerks. Sie ist von folgenden Momenten hauptsächlich bestimmt:

1. Es ist indirektes Licht. Auf diese Weise ist eine weitgehende Beständigkeit der Lichtsituation gewährleistet.

2. Es ist gerichtete, indirekte Belichtung. Diese wird durch die Tonnengewölbe dirigiert. Auf diese Weise entstehen Lichtachsen. Die Lichtsituation ist tektonischer Natur.

3. Die indirekte, gerichtete Belichtung hat Kämpferlage. Es entsteht eine Lichtzone, die sich zwischen den Kämpfern der Langhaustonne und den Kämpfern der Kapellenwölbungen lokalisieren läßt. So wird die Gewölbezone für das Raumbild entscheidend hervorgehoben.

4. Wände und Wölbungsflächen werden aber nicht beleuchtet, sondern verbleiben verschattet oder dunkel. Die Lichtsituation im Langhaus ist gekennzeichnet durch eine Hell-Dunkelwirkung, die nicht zufällig entsteht, sondern prinzipieller Natur ist.

In Sant' Andrea ist nur das Langhaus durch ein geplantes, weitgehend auch ausgeführtes allseitiges und umfassendes Zusammenwirken des baulichen Hauptmotives mit der Proportionierung, mit der Gewölbekonstruktion und mit der Belichtung individuell charakterisiert, nicht aber das Querhaus und die Choranlage. Diese künstlerische Konzeption unterscheidet das Langhaus in Mantua auch fundamental von vergleichbaren Kirchenräumen um 1500 und im 16. Jh. in Rom (Gesù), Italien und Deutschland (z. B. München, St. Michael).

Diskussion

Heydenreich geht auf die Datierung der Vorhalle ein und stellt die Frage, wieviel an tatsächlich gebauter Architektur der Alberti-Epoche angehöre. Eine Untersuchung der Kapitellformen erscheine ihm dafür besonders geeignet. Sie sei auch wichtig im Hinblick auf ähnliche Formen in S. Sebastiano, da ja bei beiden Bauten Luca Fancelli der ausführende bzw. überwachende Architekt gewesen sei. Die vorhandenen Kapitellformen weisen derartige Unterschiede auf, daß dafür eine Erklärung gesucht werden müsse. *Hubala* legt dar, daß es sich bei den beiden von Heydenreich vorgelegten Kapitellen im ersten Falle um ein Kelchvolutenkapitell des Kompositstyps handle, das von denen des Innern verschieden sei. Nach den jüngsten vorliegenden Kapitelluntersuchungen seien diese Kapitelle seit 1460 möglich, aber in Form und Proportionen kaum auf Alberti zurückführbar, da sie sich von denen an gesicherten Albertibauten unterscheiden. Das andere Kapitell dagegen entspreche dem Alberti'schen Typus sehr viel mehr. *Heydenreich* fragt darauf, wie man sich dann den Arbeitsvorgang an S. Andrea vorzustellen habe, welches z. B. der tatsächliche Anteil Fancellis sei, dessen Kapitellstil er in einzelnen Kapitellen von S. Sebastiano zu erkennen glaube. *Hubala* erwidert, daß er den Anteil Albertis nur in der Gesamtkonzeption sehen könne.

Krautheimer fragt Hubala nach einer Erklärung für die eigenartige Diskrepanz zwischen der Höhe der Vorhalle und des Schiffes. *Hubala* sieht zunächst einen Grund in

der Lage des Campanile; darüber hinaus ist er der Meinung, daß die Proportionen der Vorhalle die Annahme erlauben, daß Vorhalle und Schiff nicht gleichzeitig geplant sein könnten. *Parronchi* überlegt, ob ähnliche Diskrepanzen in den Maßen nicht auch etwa analog in anderen Bauten Albertis vorkommen, etwa im Verhältnis zwischen Schiff und Kuppel in S. Francesco in Rimini. Dazu erklärt *Soergel*, daß die verfügbaren Unterlagen, die Medaille und die Rekonstruktion von 1616, beide den Durchmesser der Kuppel über dem gesamten Bau, also dem Maß der Fassade entsprechend, zeigen; es habe sich um eine Zentralanlage ähnlich der SS. Annunziata gehandelt. Dagegen stehe die ganz andere Bausituation in Mantua, wo die Kuppel nur den Durchmesser der Schiffsbreite habe. *Krautheimer* weist darauf hin, daß es dabei zunächst zu klären sei, ob das Querschiff von Alberti geplant sei oder nicht, was er, wie auch Hubala es tue, bezweifle. *Battisti* fragt, ob aus der niedrigeren Vorhalle vielleicht auf eine nachträgliche Planänderung zugunsten einer Zweituranlage geschlossen werden dürfe, doch *Hubala* vertritt die Meinung, daß man eher annehmen könne, daß die Vorhalle der alten Kirche entsprochen habe, die kleiner gewesen sein müsse, da Alberti 1470 in einem Brief an den Markgrafen von Mantua davon spricht, daß er die Kirche vergrößern wolle. *Heydenreich* betont, daß damit ein sehr wichtiges Problem angeschnitten sei. Einmal könne die Vorhalle noch zu einem älteren Projekt gehören, das der alten Kirche von S. Andrea angepaßt war, deren Maße sich dann in der Vorhalle spiegeln. Zweitens könne die Vorhalle gleichsam unabhängig für sich konzipiert worden sein, ohne Berücksichtigung des künftigen großen Neubaus der Kirche; der Ombrellone müßte damit eine nachträgliche Zufügung darstellen. Auf der anderen Seite stehe die Auffassung von einer einheitlichen Konzeption des Ganzen, einschließlich des Ombrellone. Für diese lasse sich geltend machen, daß in der perspektivischen Ansicht der Vorhallenfassade, die dem Betrachter ja nur von einem sehr nahen Standpunkt aus möglich ist, der dahinterliegende Kirchenbau fast unsichtbar bleibt. Es fragt sich also, ob die einheitliche Konzeption von Kirche und Vorhalle diese Prospektwirkung der Vorhallenfront einbezog. *Hubala* bestätigt, daß in der Tat alles auf die Frage ankomme, ob die Vorhalle für sich unabhängig oder im Zusammenhang mit dem Kirchenbau konzipiert sei. In dieser Diskussion bilde der Ombrellone den kritischen Punkt. Er wird bisher als albertianisch von jedem abgelehnt, der in Fassade und Kirche eine Einheit sieht. Dagegen kann er nicht als albertianisch abgelehnt werden, wenn man die Bauzeit von Vorhalle und Langhaus trennt. Der Ombrellone gehöre mit dem Schiff zusammen; daher müsse die Vorhalle entweder früher oder gleichzeitig sein; später, wie es *Battisti* erwägt, könne sie nicht sein. Auch *Krautheimer* schließt die Möglichkeit, daß die Vorhalle später sei, aus und bestätigt, daß der Ombrellone im Rahmen der Lichtführung benötigt werde, um dem Schiff das gewünschte indirekte Licht zu verschaffen. *Heydenreich* schließt sich diesen Argumenten an und faßt noch einmal zusammen, daß also zwei Möglichkeiten bestehen: 1. Die Vorhalle sei ein unabhängiges Bauwerk, das möglicherweise mit der älteren Kirche im Zusammenhang stehe. Diese Hypothese werde gewissermaßen indirekt auch durch die Quellen gestützt, da zunächst nur von einem Umbau, nicht von einem Neubau die Rede sei. 2. Die Vorhalle

gehöre in den Zusammenhang des Gesamtneubaus, sei aber als eigener perspektivisch angelegter Bauteil entstanden, während um der Lichtführung willen Auge und der Ombrellone eingefügt worden seien. S. E. müsse es zu errichten sein, auf Grund der Detailformen, wie sie sich in den Kapitellen böten, zu entscheiden, ob der Bau der Vorhalle 1470 oder 1490 zu datieren sei, aber das schiene im Augenblick nicht möglich.

Grayson bestätigt die Meinung, daß von der äußeren Ansicht her gesehen der Ombrellone in der Sicht von der Straße aus so wenig in Erscheinung tritt, daß es ihm keine Schwierigkeiten bereite, ihn im Gesamtplan der Fassade unterzubringen. *Paronchi* erscheint dagegen die künstlerische Wirkung unbefriedigend, ebenso *Chastel*, der darin auch einen Widerspruch mit der Kunstlehre Albertis sieht. *Hubala* betont nochmals, daß es sich bei dem Ombrellone nur um ein Instrument für die Lichtwirkung im Innenbau handle und daß man deshalb nicht heutige ästhetische Maßstäbe anlegen könne, wie es z. B. Stegmann-Geymüller getan hätten.

Man geht dann auf das Problem des Querschiffes und der Vierung ein im Hinblick auf ihr Verhältnis zum ursprünglichen Plan, und *Heydenreich* erklärt sich wie *Hubala* der Meinung, daß der ursprüngliche Bau Albertis querschifflos geplant gewesen sei. *Krautheimer* fügt hinzu, daß er glaube, daß dies vom Templum *Hetruscum* aus bewiesen werde. *Hubala* erörtert die Gründe für die spätere Veränderung des Baues, worauf *Krautheimer* die Ansicht vertritt, daß man der für die Aufführung des Querhauses im Jahre 1597 angeführten Briefstelle, nach der man nach dem alten Modell gebaut habe, kein großes Gewicht beizumessen brauche, *Hubala* nimmt an, daß es zunächst stilgeschichtliche Gründe gewesen seien, die am Ende des 16. Jahrhunderts zur Aufführung des Querhauses geführt hätten und daß weiterhin für S. Andrea als Aufbewahrungsort der Hl. Blut-Reliquie ikonographische Gründe für die Kreuzform bestanden. Viani habe sich nur im Hinblick auf die Proportionen des Querhauses an das Langhaus Albertis gehalten, der Außenbau ist völlig anders. *Krautheimer* meint, daß sich in den Archiven von Mantua feststellen lassen müsse, wann das Gelände für den Bau des Querhauses erworben worden sei. Darauf verweist *Hubala* auf eine Notiz des Braghirolli, nach der 1530 Sammlungen für die Weiterführung des Baues stattgefunden haben, auf Grund deren Braghirolli annimmt, daß damals das Querschiff schon geplant gewesen sei. *Hubala* erwähnt noch die in der Nordhalle angebrachte Jahreszahl 1550, zu der sich aber keinerlei dokumentarischer Nachweis finden läßt.

Battisti kommt nochmals auf die Fassade zu sprechen. *Heydenreich* erklärt, daß s. E. die Fassade einen Kompromiß darstelle, wie er für alle Fassaden des Quattrocento charakteristisch sei. Das Quattrocento war noch nicht fähig, das zu integrieren, was es im einzelnen wollte, und so sind seine Fassaden entweder überhaupt nicht ausgeführt oder nur als Kompromiß zustande gekommen, wie etwa S. Spirito, S. Lorenzo, S. Agostino. Die von S. Andrea erscheine ihm ein guter Kompromiß, da er, wie Grayson, der Meinung sei, daß die Fassade für den Blick von der Straße aus konzipiert worden sei. *Krautheimer* erwähnt noch kurz die Möglichkeiten, daß eine Zweiturmfassade geplant gewesen sei, was er nicht für ganz ausgeschlossen halte.

Hubala legt nochmals dar, daß die alte Kirche im Anfang des 15. Jahrhunderts restauriert wurde; der Turm ist ein Bau von 1414. Er geht dann an Hand des Grundrisses auf die späteren Bauveränderungen des 17. Jahrhunderts ein. *Heydenreich* macht auf die von *Hubala* erwähnte interessante Tatsache aufmerksam, daß die Türen der Vorhalle nicht in axialer Beziehung zu den seitlichen Türen der Kirche stehen. *Soergel* stellt eine ähnliche Situation beim nördlichen Seitenschiff fest, doch *Krautheimer* meint, daß dies aus Anpassung und Imitation erklärt werden könne. *Chastel* geht auf das Verhältnis des Neubaus zur alten Kirche ein und fragt, wie lange die alte Kirche bestanden hat. *Krautheimer* fügt noch die Frage hinzu, wann der Plan zum Abriß der alten Kirche gefaßt worden sei. *Hubala* erklärt, daß dies nicht bekannt sei, sondern daß nur das Datum für den Beginn des Abbruchs der Kirche, Februar 1472, überliefert wäre. Für das Jahr 1470 besitzen wir die Nachricht von einem Modell des Manetti, das Alberti vergrößern und im Innern verschönern wollte; die Fassade oder Vorhalle werden hier nicht erwähnt.

Chastel nimmt das Motiv der Nischen an den Seitenwänden der Kirche zum Anlaß, um die Frage nach Elementen zu stellen, aus denen sich der Stil Albertis bestimmen läßt. Für die Herkunft des Motivs verweist *Krautheimer* auf die Unterbauten römischer Monumente wie des Janusbogens, des Mausoleums bei Capua Vetera u. a., wo Nischen ohne Figuren vorkommen. *Chastel* erwägt, ob hier eine Äußerung des Albertischen Spätstils vorliegen könne. *Hubala* meint, daß die Nischen in S. Andrea technisch bedingt seien, um die Mauer zu erleichtern. Darauf stellt *Krautheimer* die Frage, ob dann die Nischen in der Konzeption Albertis gesehen werden sollten oder nicht. *Heydenreich* erwidert, daß sie seiner Meinung nach sicher für die Ansicht bestimmt gewesen seien, daß hier Alberti aus einem technischen Element zur Erleichterung der Mauer ein ästhetisches Element geschaffen habe und daß so *Chastel* recht habe, hier eine Möglichkeit zu sehen, den Stil Albertis zu fassen.

CECIL GRAYSON (OXFORD):

DIE ENTSTEHUNG VON ALBERTIS DECEM LIBRI DE RE AEDIFICATORIA

Die noch immer strittige Frage des Entstehungsdatums von „De re aedificatoria“ wurde aufs neue überprüft. Die Absicht des Vortrages war, zu zeigen, daß das Werk in der Form, in der wir es heute kennen, zwischen 1443 und 1452 geschrieben worden ist.

Das Zeugnis M. Palmieris (De temp. suis), F. Biondos (Ital. illustr.) und Albertis selbst (De re aed. V, 12, und Ludi matematici) geht dahin, daß die Schrift für Lionello d'Este verfaßt und ca. 1452 beendet wurde.

Die Argumente, die Hoffmann, Theuer u. a. zugunsten späterer Abfassung oder Fortsetzung beigebracht haben, können weitgehend außer Betracht gelassen werden. Sie basierten in der Hauptsache auf: 1. dem Zeugnis des B. Facio; 2. der möglichen Benutzung von Gazas Übersetzung des Theophrastus (1453) durch Alberti; 3. der Erwähnung eines Gips-Fundes in der Nähe von Rimini (De re aed. II, 11); 4. der Kritik

an der Kirche, die man auf Calixtus III. bezog (De re aed. VII, 13); 5. der Äußerung von Schwierigkeiten zu Beginn des 6. Buches, gedeutet als Bruch innerhalb des Entstehungsprozesses; 6. Polizianos Feststellung, Alberti habe an der Schrift bis zu seinem Tode 1472 gearbeitet (in Verbindung gebracht mit dem Zustand der Ausgabe von 1485).

Das Manuskript Eton College 128, zum Teil von Albertis eigener Hand, bestätigt, daß die Ausgabe von 1485 mehr oder weniger dem Zustand entspricht, in dem der Autor sein Werk hinterließ. Damit aber wird nicht bewiesen, daß er noch 1472 daran korrigierte: es ist dies wahrscheinlich eine Annahme seines Erben Bernardo. Der Parallelfall der Schrift „Della Famiglia“, die bis zum Jahre 1444 bearbeitet wurde, aber weiterhin unvollendet und lückenhaft blieb, führt zu der Annahme, daß Alberti „De re aedificatoria“ 1452 gleicherweise in unfertigem Zustand liegen ließ. Diese Art zu schreiben ist ebenso typisch für ihn wie die geringe Aufmerksamkeit, die er der Verbreitung seiner Werke widmete; die begrenzte und spät einsetzende Handschriften-Überlieferung wird dadurch erklärt.

Die Meinung, daß Alberti „De re aedificatoria“ zur Zeit seiner größeren Bauvorhaben schrieb, muß demnach revidiert werden; zu fragen ist nach seinen praktischen Erfahrungen und Interessen vor 1452, auf die das Werk sich gründet. Was wir von früher Beschäftigung mit Malerei und Plastik und von eigener Kunstübung wissen, geht vermutlich bis ins Jahr 1428 zurück (Krautheimer, Ghiberti). Ähnliches gilt für die Architektur. Anzeichen dafür hat man in seiner Schrift „De commodis litterarum“ (ca. 1428 – 1432?) sowie in den Beobachtungen ausländischer Baugewohnheiten ((Reise mit Kardinal Albergati 1431 – 1432?), die sich später in „De re aedificatoria“ finden. Seine Kenntnis des Vitruv datiert aus diesem Zeitraum (zweimaliges Zitat in „Della Pittura“, 1435; Benutzung in „Della Famiglia“ I, 1433 – 1434; vgl. De re aed. X, 4). Drei kunstvolle architektonische Gleichnisse in „Della Famiglia“ IV (1437 – 1438) und zwei Passagen in „Della tranquillità dell'animo“ (1441 – 1442) lassen diese Jahre als eine Periode intensiven Studiums der Materie erscheinen. Wir wissen wenig von einer Bautätigkeit Albertis vor 1450; die genannten Umstände machen es notwendig, nach weiteren Zeugnissen dafür zu suchen (z. B. für seine Erfahrung im Bau kassettierter Gewölbe, De re aed. VII, 11, die er kaum erst mit S. Andrea erworben haben wird). Der Auftrag Sigismondos für S. Francesco wäre auf diese Weise zu erklären (er erscheint kaum durch geringe Praxis und ein unvollendetes theoretisches Werk gerechtfertigt, wie einige Autoren anzunehmen scheinen).

Das Bild eines Alberti, der zunächst ein Moralist und Literat und erst in seinem späteren Leben dann ein Architekt war, muß durch eine mehr komplexe Vorstellung seines Entwicklungsganges ersetzt werden. Zu zeigen wäre, wie seine frühe künstlerische Betätigung, seine frühen architektonischen Interessen sich schließlich als der beherrschende Ausdruck seines Denkens herausheben. Der Vorschlag, „De re aedificatoria“ insgesamt vor 1452 zu datieren, zwingt auch nach den Folgerungen zu fragen, die sich für die Beziehung zwischen Albertis Architektur-Theorie und seiner Bau-

praxis in dem Zeitraum von 1452 – 1472 ergeben (vgl. Wittkower, Arch. principles in the age of humanism).

(Der Vortrag wird als Aufsatz im Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. F. Bd. XI, 1960, erscheinen.)

Diskussion

Chastel hebt die Bedeutung der Grayson'schen Beweisführung hervor, daß *Alberti* sich bereits vor 1440 mit der Architektur, wenn auch im allgemeinen Sinn, befaßt habe. *Krautheimer* erklärt sich von Grayson überzeugt, daß der Kassetten-Passus, den er bisher auf S. Andrea bezogen habe, nichts mit Mantua zu tun habe. *Heydenreich* glaubt mit anderen (*Ricci*, *Tomei*), daß die Kassettenwölbung im Androne des Palazzo Venezia von *Alberti* inspiriert sei; doch ist dieser frühestens in den fünfziger Jahren entstanden und daher für die Grayson'sche Argumentation ohne Belang. *Grayson* fügt hinzu, daß man auch für die Kassetten des Portals von S. Maria Novella kein sicheres Datum hätte; das von Wittkower nach Mancini angeführte Dokument mit der Jahresangabe 1456 existiere nicht; Mancini bezweifle vielmehr dieses Datum. *Heydenreich* glaubt, daß diese falsche Datumsangabe auf ein mißverständliches Zitat bei Stegmann-Geymüller zurückzuführen sei. Die Fassade ist sicher später. *Mardersteig* zitiert einen Passus aus dem Traktat, „Li nostri nelle cappelle scrivono a che tempo e a chi sono dedicate“. Auf wen bezieht sich „li nostri“? Vielleicht auf die Kapellen von Rimini? *Chastel* und *Krautheimer* meinen, daß „nostri“ eine generelle Bezeichnung für Vorfahren sei. *Grayson* zitiert den lateinischen Text, wo es heißt: *Nostri... sacellis... inscribere consuunt*. Mit „sacellis“ könnte jede Form von Sakralbau (Mausoleum, Kapelle, Kirche) gemeint sein. *Krautheimer* weist aus der antithetischen Verwendung von „veteres“ und „nostri“ nach, daß mit „nostri“ die unmittelbaren Vorfahren gemeint sein müssen. *Chastel* fragt nach Trecentoinschriften in Stein, und *Heydenreich* verweist auf Studien F. Kriegbaums, der solche Beispiele gesammelt habe. *Battisti* bemerkt, daß s. E. der Brauch skulptierter Inschriften sich in Rom nach dem Jubeljahr 1450 gemehrt hätte.

Chastel bittet *Heydenreich* um eine zusammenfassende Stellungnahme zum Datierungsproblem. *Heydenreich* führt aus, daß er, obwohl im wesentlichen von der Argumentation Graysons und auch derjenigen *Krautheimers* im Ghibertibuch überzeugt, dennoch den „advocatus diaboli“ machen und die Gründe aufzählen wolle, die spätere Abänderungen *Albertis* an seinem bis 1452 niedergeschriebenen Text möglich erscheinen lassen. Mit „später“ sei die Zeitspanne zwischen 1452 und 1470 gemeint, d. h. die Epoche seiner praktischen Bautätigkeit. 1. Der Traktat ist aus dem Nachlaß *Albertis* gedruckt worden. Das Manuskript war also bis zum Tode *Albertis* in dessen Besitz. Man dürfe nicht den Passus Polizians ganz außer acht lassen und die Möglichkeit ausschließen, daß *Alberti* noch an seinem Text gearbeitet habe. 2. *Albertis* Schilderung seines Zeichenverfahrens macht evident, daß er sich beim Entwerfen architektonischer Skizzen bedient hat, wie es für Rimini und Mantua dokumentarisch belegt ist. Spricht *Alberti* hier nicht vielleicht aus praktischer Erfahrung? 3. Gelte s. E. die all-

gemeine Grundregel, daß keine Theorie ohne unmittelbare Beziehung zur Praxis entstehen könne. Jeder Traktat – von Theophilus bis Serlio – fasse eine bereits geübte Praxis in einer „Lehre“ zusammen. Dies müsse auch für Alberti angenommen werden. Das Problem sei, wann diese praktische Erfahrung bei Alberti eingesetzt habe; sie beginnt bestimmt vor der Betätigung in Rimini, Florenz, Mantua. Im ganzen erscheinen Heydenreich die „Decem libri“ jedoch als eine „Summa“ des Alberti'schen Lebens und Wirkens und deshalb falle ihm die Vorstellung schwer, daß ein Traktat solchen Ausmaßes zwischen 1437 und 1452 vollständig niedergelegt worden sein soll, um dann zwanzig Jahre – und gerade in der Epoche der bedeutenden Bauaufgaben Albertis – völlig unberührt und unverändert liegen zu bleiben. Grayson habe überzeugend nachgewiesen, daß *concetto* und Ausführung des Ganzen zwischen 1437 und 1452 liegen. Wie weit sind dennoch spätere Interpolationen denkbar, wenn nicht wahrscheinlich?

Grayson erwidert, er schlosse keineswegs die Möglichkeit späterer Interpolationen aus. Aber die Argumente, die bisher zugunsten einer späteren Datierung ganzer Abschnitte angeführt worden wären, erschienen ihm widerlegt, man müsse also nach neuen, stichhaltigen Beweisen suchen. Andererseits frage er sich, ob nicht auch praktische Erfahrungen Albertis vor 1452 angenommen werden könnten, vielleicht weniger in der Form einer Bautätigkeit, als vielmehr im Sinne Chastels, d. h. zwischen Theorie und Praxis liegend.

Krautheimer fragt im Hinblick auf die Wechselbeziehungen zwischen Theorie und Praxis, ob es nicht ein anderes Beispiel für einen solchen *liber contraktat* gäbe. Mardersteig nennt Fra Giocondo, Chastel Leonardo da Vinci. Beide haben kaum oder gar nicht gebaut und galten doch als Lehrmeister der Architektur. Parronchi, der zwar die Ansicht teilt, daß „Theoretisieren“ ohne Kenntnis der Praxis nicht möglich sei, gibt jedoch zu bedenken, daß die praktische Erfahrung nicht notwendig die eigene sein müsse. Aus Albertis „De statua“ und „De pictura“ ginge hervor, daß er sich weit mehr der Erfahrungen anderer als seiner eigenen bedient habe (Satz an Brunelleschi: „se io sbaglio, correggimi“). Grayson erwidert, daß Alberti im Architekturtraktat ausdrücklich schreibe: *quando voglio fare questo, faccio così*; und auch im Malereitraktat spreche er von eigenen Erfahrungen. Freilich beziehen sich diese auf viele Bereiche: das Studium der antiken Monumente, die Beziehung zu Brunelleschi, der ja nach Manetti sich auch mit dem Problem der musikalischen Proportionen befaßt habe. Aus einer anschließenden Diskussion über den Quellenwert Manettis erwächst die bedeutsame Fragestellung, bis zu welchem Grade überhaupt die Quellenliteratur insofern die Gewinnung eines objektiven Bildes erschwere, als von Manetti bis zu Vasari eine Tendenz zu parteilichem Urteil – Brunelleschianer gegen Albertianer – zu beobachten sei (Battisti, Krautheimer, Chastel). Die Kritik an Albertis mangelnder praktischer Erfahrung sei im wesentlichen in Florenz entstanden, worin vielleicht zugleich auch eine anti-römische Einstellung zum Ausdruck gelange.

Chastel kommt auf Heydenreichs Stellungnahme zum Datierungsproblem zurück und meint abschließend, daß die Frage nach dem Verhältnis zwischen Theorie und Praxis bei Alberti schwer beantwortbar sei, zumal es kaum ratsam erscheine,

in seinem Traktat zu sehr nach praktischen Fakten zu suchen. *Heydenreich* legt Wert darauf, in seiner Rolle als „advocatus diaboli“ nicht mißverstanden zu werden. Wie immer man den Begriff der praktischen Erfahrung verstehen bzw. relativieren wolle, müsse man doch stets die wesentliche Tatsache anerkennen, daß Alberti die entscheidenden Impulse für Konzeption und Ausführung seines Werkes in der römischen Phase erfahren hätte (Beginn zur Zeit Eugens IV., Hauptarbeit zur Zeit Nikolaus' V.). Es ist jenes Humanistenambiente, das Giannozzo Manetti so lebendig beschreibt. Offen bleibt nur das Problem evtl. späterer Interpolationen.

Battisti fragt nach Erfahrungen und Vergleichsmöglichkeiten, die man im Hinblick auf Entstehungsart und -dauer humanistischer Traktate hätte. Sind solche Traktate später verändert oder korrigiert worden?

Grayson erwidert, er habe eine Vergleichsmöglichkeit am Traktat „Della famiglia“ gehabt, dessen erste drei Bücher 1433/34 geschrieben wurden, während sich die nachfolgende Arbeit daran auf zwei Phasen verteilte. Die später vorgenommenen Änderungen betreffen im wesentlichen Zitate einiger klassischer Autoren oder einzelne stilistische Formulierungen, nie aber die Substanz des Werkes. Ähnlich sei Alberti auch bei „De re aedificatoria“ verfahren; man könne gewisse kleine Zufügungen an dem Text von 1452 feststellen, aber wesentliche Änderungen an der Substanz seien s. E. auszuschließen. Dies ginge auch aus dem hervor, was Alberti dem Meliaduse d'Este und M. Palmieri sagt.

Battisti glaubt im Traktat zwei verschiedene Grundeinstellungen („climi“) zu erkennen. Die eine beherrsche Buch 1 – 5 und sei durch die rein technisch-wissenschaftliche Darstellung gekennzeichnet. Die andere sei mit Buch 6 ein und sei überwiegend theoretisch orientiert. Buch 6 – 10 atmeten mehr den Geist des römischen Humanismus, während die ersten fünf Bücher mehr in der oberitalienischen Wissenstradition (Bologna, Padua) verankert wären. *Krautheimer* möchte den an sich bekannten Schnitt zwischen Buch 5 und 6 nicht überbewertet sehen. Er habe den Eindruck, daß der ganze Traktat an Vitruv orientiert sei, d. h. den Grundprinzipien firmitas, commoditas, venustas folge (Buch 1 – 3 firmitas, Buch 4 – 5 commoditas, Buch 6 – 9 venustas), was eine einheitliche Konzeption des Ganzen bezeuge.

Grayson hält fest, daß man auch dann, wenn man eine zeitliche Zäsur zwischen Buch 5 und 6 annähme, mit den ersten fünf Büchern, die die eigentlich praktischen Erfahrungen enthalten, immer vor 1450 bleibe.

Man erörtert sodann die Frage, wie weit Albertis Bekenntnis zu antiken Musterwerken (Brief an Matteo de'Pasti über die Pantheonkuppel, Verteidigung des Chorbau der Annunziata) als Zeugnisse einer praktischen Erfahrung zu werten seien. *Grayson* faßt solche Zitate als Argumente einer Polemik gegen die Ignoranti (Manetti) auf, was *Krautheimer* dahin ergänzt, daß hier wiederum eine Opposition gegen das Florentinische vermutet werden könnte. *Heydenreich* verweist auf den Kampf um die Tribuna der Annunziata, wo diese Polemik zum offenen Ausbruch kam.

Schließlich wendet sich die Diskussion dem Problem zu, welche Beweiskraft das von

Alberti in seinen Schriften wiederholt bekundete Interesse an der Architektur für seine tatsächlichen Kenntnisse in der Baukunst besäße. *Chastel* hat Bedenken, solch allgemein humanistisch-rhetorischen Äußerungen zu großes Gewicht beizumessen, aber *Battisti* hebt hervor, daß Alberti kontinuierlich und konsequent – weit mehr als über Malerei und Plastik – von der Architektur spreche, womit ein spezifisches Interesse an der letzteren zum Ausdruck käme, was *Grayson* durch die Bemerkung bekräftigt, daß ähnliche Erwähnungen der Architektur bei anderen Schriftstellern nicht vorkämen und ihr häufiges Auftreten bei Alberti Rückschlüsse auf dessen besondere Vorliebe für die Baukunst zulasse.

Heydenreich stellt die Frage, auf welche Art von Erfahrung der ihm immer sehr bedeutsam erschienene Passus im Buch VII cap. 10 zurückgehe, daß Tonnenwölbungen um so viel über den Halbkreis erhöht werden müßten, als das darunterliegende, vorkragende Gebälk von ihrer Sicht (von unten her) wegnähme. Gibt es solche gestelzten Tonnengewölbe in der Antike oder könne es sich hier um eine „*invenzione*“ Albertis in bewußter Anwendung der *Prospettiva* handeln? Dann wäre es eine Konstruktion aus eigener Erfahrung und als solche hoch zu werten. Vielleicht bietet dieser Passus auch einen Anhaltspunkt für die Chronologie. *Grayson* empfiehlt eine exakte textkritische Untersuchung an Hand der lateinischen Urfassung.

Abschließend plädiert *Krautheimer* für die Erstellung eines Index der lateinischen Ausgabe von „*De re aedificatoria*“, der ein dringendes Desiderat der Albertiforschung sei, was allgemeine Zustimmung findet.

RICHARD KRAUTHEIMER (NEW YORK):

ALBERTIS TEMPLUM HETRUSCUM

Alberti spricht in *De re aedificatoria* an zwei Stellen über das *templum hetruscum*. In VII. 4 beschreibt er den Plan: Breite zu Länge der Grundfläche steht im Verhältnis 5:6, ein Drittel der Länge fällt dem Vestibül zu; der Rest der Länge wird in drei Teile geteilt, die je drei winzigen Zellen („*minusculae cellulae*“) zu beiden Seiten zugewiesen werden; die Breite zerfällt in zehn Teile, vier für das Mittelschiff („*ambulatio*“), je drei für die Tiefe der Zellen; am Ende des Tempels und in den mittleren Zellen auf beiden Seiten ist je eine Apsis („*tribuna*“) angebracht; die Wände zwischen den Zellen stehen zur Zellenbreite im Verhältnis 1:5. Diese Beschreibung wird ergänzt durch VIII. 10: Der Hauptraum eines Thermenbaus, sein „*atrium amplissimum*“ mit seinem gewölbten Mittelraum („*itio testudinata*“) und drei Zellen auf jeder Seite, ist dem Grundriß („*lineamentum*“) eines etruskischen Tempels vergleichbar.

Alberti bezieht sich ein drittes Mal auf das *templum hetruscum*: in einem Brief von 1470 sagt er, er wolle S. Andrea in Mantua nach dem Plan eines „*etruscum sacrum*“ anlegen. In der Tat sind ja im ausgeführten Bau, wie er Anfang 1472 begonnen wurde, die je drei Nischen zu beiden Seiten und die mittlere *ambulatio* klar; die Vorhalle ist gleichfalls vorhanden, wenngleich ihre Tiefe nicht zwei Teilen der Gesamtlänge entspricht. Damit wird mir wahrscheinlich, daß Alberti 1470 den Bau ohne Querhaus

plante, mit einfacher Apsis am Ende des Mittelschiffes, und vielleicht mit Apsiden in den mittleren Nischen der Langseiten. Daß er selbst, in den 18 folgenden Monaten vor seinem Tod, August 1472, sich zur Anlage eines Querhauses entschlossen haben sollte, ist mir höchst zweifelhaft. Alles weist darauf hin, daß der Querhausplan erst aus dem späten 16. Jahrhundert stammt.

Im Augenblick ist es mir wichtiger, die Quellen für Albertis Vorstellung vom *templum hetruscum* zur Zeit der Abfassung von *De re aedificatoria*, vor 1452, zu untersuchen. VII. 4 geht offensichtlich auf Vitruv IV. 7 zurück, wo der etruskische Tempel besprochen wird, wie er uns seither aus Grabungen bekannt geworden ist: die Grundfläche im Verhältnis 5 : 6 wird längsweise halbiert, die Fronthälfte fällt der Vorhalle, die Rückhälfte den Zellen zu; vier Zehntel der Breite kommen auf die Mittel-, je drei Zehntel auf die zwei Seitenzellen. Alberti, der keinen solchen Bau kannte, mußte die Stelle bestmöglichst auslegen: wo Vitruv von Zweiteilung („bipartitum“) der Grundfläche spricht, denkt Alberti an eine Vorhalle, die zwei Teile, d. h. ein Drittel der Gesamtlänge einnimmt; wo Vitruv die Rückhälfte des etruskischen Tempels in drei Zellen aufteilt, legt Alberti je drei Zellen zu beiden Seiten an und richtet sie längsweise statt breitweise aus; die Apsiden fügt Alberti frei hinzu; die gar nicht schwer verständliche Säulenverteilung Vitruvs in der Vorhalle läßt er weg. Andererseits ist Albertis Ausdeutung der Vitruv-Stelle natürlich, nicht willkürlich. Sie basiert auf ihm wohl bekannten römischen Monumenten. Man hat an die Konstantinsbasilika, das *Templum Pacis* der Humanisten gedacht, wo ja in der Tat die Architekten des 16. Jhs. in ihren Aufnahmen zu den im Westen und Norden vorhandenen zwei, eine dritte Apsis in der südlichen Längsseite ergänzt haben. Es ist also durchaus möglich, daß Alberti das *Templum Pacis* vorschwebte, als er 1470 S. Andrea plante, obgleich die verschiedene Wölbung des Schiffes, Kreuzgewölbe hier, Tonne dort, verwunderlich bleibt. In *De re aedificatoria* lassen die *minusculae cellulae* eher an römische Mausoleen und Columbarien denken, wie sie die Architekten der Renaissance dutzendmal gesehen haben: klein, auf Tonne gewölbt, die mittleren der drei Seitennischen häufig halbkreisförmig geschlossen, oft mit dünnen Zwischenwänden im Verhältnis 1 : 5, das Ganze gelegentlich mit einer Vorhalle versehen. Das *Columbarium Libertinorum Augusti* mag als Beispiel dienen.

Albertis Verhältnis zu Vitruv wird durch dieses Vorgehen gekennzeichnet. Vitruvs Buch ist Ausgangspunkt. Es muß interpretiert werden trotz aller Schwierigkeiten (*De re aedificatoria* VI. 1) und dies geschieht vor allem an ihm dunklen Stellen durch Beziehung auf Alberti bekannte Denkmäler. Diese Denkmäler werden ausgewählt entsprechend dem Bild, das Alberti auf Grund prinzipieller Überlegungen sich von römischer Baukunst und ihren Funktionskategorien (Stadt, Palast, Tempel; Wölbung, Flachdecke usw.) geformt hat. Daraus erklärt sich auch, wie wir sehen werden, die auf den ersten Blick verwunderliche Auslegung von Vitruvs etruskischem Tempel nach dem Vorbild römischer Mausoleen.

Tempel, nach *De re aedificatoria* VII. 4, sind rund, polygonal oder „more Hetruscorum veterum“; sie sind stets gewölbt, das Licht ist gedämpft; das Innere ist möglichst

nicht mit Gemälden, sondern mit Statuen, opus sectile Fußböden, Inschriften ausgestattet. Kein Zweifel denn, daß ihm römische Tempel wie das Pantheon und die Konstantinsbasilika – für ihn ein Tempel – vorschweben. Kein Zweifel auch, daß er die Mehrzahl der großen uns und ihm bekannten römischen Tempel (Fortuna Virilis; Antoninus und Faustina; Mars Ultor) wegläßt; ungewölbt, wie sie waren, paßten sie nicht in sein Bild von römischer Baukunst. Andererseits sind Mausoleen für ihn wie für die ganze Renaissance Tempel (die Beschriftungen der Skizzenbücher beweisen es); in der Tat, sie liegen seinem Idealtempel zugrunde.

Mehr als ein Grund mag Alberti dazu geführt haben, sein Bild des *Templum* auf römischen Mausoleen aufzubauen. Sie waren für ihn sicher verkleinerte Abbilder des Pantheon oder des *Templum Pacis*, denn „Grabkapellen sind gleichsam winzige Abbilder von Tempeln“ (*De re aedificatoria*, VIII. 3). Für die Rundform könnte es wichtig sein, daß schon das Trecento heidnische Tempel (und den Tempel Salomos) gern polygonal oder rund darstellte. Endlich fragt man sich, ob Alberti eine innere funktionelle Beziehung zwischen Tempeln und Mausoleen sah. Daß Mausoleen Gräber enthielten, konnte ihm nicht entgehen, und vielleicht waren sie gerade deshalb für ihn Tempel. Wie jeder Leser Augustins kannte er natürlich Euhemeros' Theorie, derzufolge die Götter der Alten zu göttlichem Rang erhobene Menschen waren (*De civitate Dei*, VI, 7). Die Menschen der Antike waren für Alberti ohnehin göttlich. Waren deshalb ihre Grabmäler für ihn Tempel – in der Tat Ideal-Tempel? Und gestaltete er deshalb die Fassaden der von ihm erbauten Kirchen – für ihn „Tempel“ – als Triumphbogen, die nach humanistischer Vorstellung zum Gedächtnis der Großen des Altertums errichtet waren?

Im Rahmen des Kirchenbaus seiner eigenen Zeit schließlich sieht Alberti den Tempel, wie er ihn sich vorstellt, als Gegentyp der Basilika und als Antwort auf die Tradition, die seit einem Jahrtausend Kirchen als Basiliken sah: dreischiffig, hell beleuchtet und, mit Ausnahme gotischer Bauten, ungewölbt. Das ganze siebente Buch von *De re aedificatoria* liest sich wie eine Streitschrift: „Tausend Jahre Irrweg im Kirchenbau und die Rückkehr zum rechten Weg.“ Dieser Irrweg, wie Alberti ihn sieht, reicht von Alt St. Peter und den anderen christlichen Basiliken Roms (*De re aedificatoria* VII. 14) über die romanischen Kirchen in Florenz und Rom zu Brunelleschi, der in San Lorenzo und Sto. Spirito den ausgestorbenen Basilikatyp ja wieder belebt hatte. Der unausgesprochene, aber deutliche Vorwurf gegen Brunelleschi beleuchtet die Zweispieltigkeit von Albertis Haltung gegenüber dem Altmeister, und man fragt sich, ob S. Maria degli Angeli, Brunelleschis einziges „templum“, auf eine in Rom 1432 gegebene Anregung Albertis zurückgeht. Für Alberti jedenfalls ist und bleibt der „Tempel“, ob zentralförmig oder längsgerichtet, die einzig zulässige Form für den religiösen Bau, sei er heidnisch oder christlich. Andererseits waren aus liturgischen Gründen Zentralbauten nur ausnahmsweise als Kirchen zu verwenden. Das längsgerichtete templum etruscum wird damit zur Lösung, bei der Alberti am Ende seines Lebens bei seinem ersten von Grund auf von ihm selbst neugeplanten Kirchengroßbau anlangt.

Diskussion

Chastel subsumiert einleitend, daß *Krautheimer* gezeigt habe, wie unverkennbar auch die antiken Texte für Alberti Erfahrungen bedeuten und damit einen Realitätswert besitzen. Albertis Bild vom *Templum Hetruscum* ist aus der Lektüre und Interpretation der Texte entstanden; dann versucht er gleichsam, eine solche vorgefaßte Idee in Architektur umzusetzen. Seine Vorstellung vom *Templum Hetruscum* ist von der *Vitruvs* sehr verschieden. *Krautheimer* bestätigt dies: *Vitruv* habe den italo-etruskischen Tempel noch gekannt, da er zu seiner Zeit noch in Brauch war. Alberti kannte ihn nicht mehr und mußte nach einem Typus suchen, der seiner Textinterpretation annähernd entsprach. *Theuer* meint, es sei das „*Templum Pacis*“ gewesen, aber vielleicht habe Alberti ebenso sehr Grabmonumente im Sinne gehabt. *Grayson* verweist auf den Passus „*Velim sacella istaec veluti pusilla templorum exemplaria*“ (lib. VIII cap. 3), der die Gleichsetzung von Mausoleen und Tempeln bezeugt. *Heydenreich* ist gleichfalls von der Bedeutung der römischen Sepulkralbauten für Albertis Antikenvorstellung überzeugt. S. E. läge San Sebastiano in Mantua die Idee eines spätantiken oder frühchristlichen Grabbaus zugrunde.

Es werden dann von *Chastel* und *Soergel* die Übereinstimmungen und Abweichungen erörtert, die der Plan von S. Andrea in Mantua im Vergleich zu Albertis Schema des *Templum Hetruscum* aufweist. *Krautheimer* meint, daß Albertis Plan von S. Andrea, den er dem Markgrafen von Mantua gegenüber als Typus des *Templum Hetruscum* bezeichnet, nur eine kleine und sehr generelle Skizze gewesen sein könne. Die Realisierung ließ dann alle Abänderungen und Erweiterungen zu. *Heydenreich* teilt *Krautheimers* Meinung, daß der erste und nur skizzenhaft vorgelegte Plan von S. Andrea dem *Templum Hetruscum* entsprochen hätte; auch die späteren Erweiterungen am Bau selbst blieben im Rahmen dieser Grundkonzeption. Ein Problem freilich bliebe bestehen: ob der Abschluß tatsächlich eine einfache halbrunde Apsis hätte sein sollen, oder ob nicht doch an einen Kuppelbau gedacht werden könnte, wie ihn Alberti schon für S. Francesco in Rimini vorgesehen und im Falle der Tribuna der SS. Annunziata auch ausgeführt hatte (Stifter und Bauherr war der Markgraf von Mantua!). Es fiel schwer, an Albertis S. Andrea-Plan die Kuppel ohne weiteres preiszugeben. Der Kuppelbau wäre auch ohne Querhäuser, vielleicht sogar besser, vorstellbar.

Krautheimer erwidert, daß seine Rekonstruktion mit dem Nischenabschluß keine absolute Gültigkeit beanspruchen wolle. Er wäre im Gegenteil froh, wenn sich statt der Apsis an S. Andrea ein Rundbau mit Kuppel rekonstruieren ließe, zumal dieser auch ein adäquater Raum für die Reliquie des Hl. Blutes sein würde, wofür wir andere Beispiele haben. Es wäre höchst wünschenswert, an S. Andrea eine Grabungsuntersuchung vorzunehmen, was *Heydenreich* mit dem Hinweis darauf bekräftigt, daß eine solche Grabung (unter den Vierungspfeilern) relativ einfach durchzuführen sei.

In der weiteren Diskussion wird dann festgestellt, daß Alberti mit „hetruscus“ auch das Toskanische im Sinn gehabt und damit der römischen Antike eine toskanische gegenübergestellt hätte. Diese „*Etruscologia Albertiana*“ wird von *Chastel* noch

an anderen Beispielen (dorisch-etruskisches Kapitell: lib. VII, cap. 6; etruskische Mauerkunst: lib. VI, cap. 8) nachgewiesen und von Mardersteig in ihrer Einwirkung auf spätere Autoren (Luca Pacioli) erörtert.

ANDRÉ CHASTEL (PARIS):

DIE KUNSTLERISCHE ERFAHRUNG BEI ALBERTI

Wo immer Alberti die Probleme seiner Zeit aufgreift, geschieht dies mit einem eigentümlichen Elan, stets wird ein charakteristischer *impetus* spürbar. Im Hinblick auf die Architektur drängt sich die Frage auf, wie Alberti in einem Traktat, der eine vollständige Architekturlehre geben sollte, seiner Kenntnis antiker Denkmäler, seinen Beziehungen zu zeitgenössischen Baumeistern und zugleich seinen persönlichen Erfahrungen als Architekt Rechnung trägt. Es scheint uns jedoch notwendig, daß diese Untersuchung von Albertis eigenen Absichten ausgeht.

1. Die Ziele Albertis

L. B. A. wendet sich gegen die *ignorantia*, gegen Routine und Urteilslosigkeit. Beide werden Buch VI, Kap. 2 ausdrücklich genannt (die drei ersten Kapitel von Buch VI bilden eine Art von innerem Vorwort zur zweiten Hälfte des Werkes). Die Kunst vollendet und entfaltet sich durch *l'uso e l'esperimento mediante la cognitione e il discorso*. Daß dies eine polemische Behauptung ist, wird klar, sobald man ins Auge faßt, wie das Verhältnis von Erfahrung und Vernunft sich für Alberti darstellt.

a) Der Routine kann man nur entgehen, indem man die Technik und ihre Probleme ernst nimmt, und sich – anders als die „*inconsiderati e furiosi*“ – hinreichend Zeit zur Ausarbeitung genauer Modelle nimmt. Die Bücher I bis V stellen hierzu eine Fülle von Anweisungen zusammen, die Vitruv und anderen antiken Autoren entnommen sind. Hier und dort werden Einzelheiten von L. B. A. berichtigt oder präzisiert (zwölfeckige Grundrisse, I, 8; Fundamente, III, 5). Doch haben diese persönlichen Anmerkungen nur ergänzenden Charakter. Das technische Wissen entstammt dem universellen Erfahrungsschatz, der in den Schriften der antiken Autoren, bei Vitruv, Varro und anderen, überliefert ist.

b) Gleichgültigkeit, Urteilslosigkeit und die „*empiristische Haltung*“ sind allgemein verbreitet, sie können nur durch Bildung überwunden werden. Albertis Originalität besteht hier – wie im Traktat über die Malerei – darin, daß er Erkenntnisse, die in theoretischen Disziplinen entwickelt wurden, für die praktische Kunstübung nutzbar macht. Es gibt keine gute Architektur, *se non mediante arte*. Um die Architektur als eine Kunst zu begründen, stellt Alberti zwei Behauptungen auf. 1. Die Architektur gehorcht mathematischen Verhältnissen (dies Axiom wird in Buch VI, Kap. 2 eingeführt und in Buch XI, Kap. 5 – 6 entwickelt), welche in der „*bellezza-concinnitas*“ gipfeln. 2. Die Architektur verfügt über gültige Vorbilder (einen kurzen Überblick gibt Buch VI, Kap. 3; die *precetti approvati* bietet das antike Rom).

Diese beiden Thesen haben den Glauben an die *natura artifex* (IX, 5) zur Voraussetzung. Das wird deutlich bei der Behandlung der Säulenordnungen, die zugleich

in Analogie zum menschlichen Körper gesetzt und historisch definiert sind. Beide Erkenntnisquellen, die rationale der Zahlenverhältnisse und die historische der antiken Exempel, bilden den Rahmen, innerhalb dessen sich die eigene Erfahrung erst entfaltet, sie gehen ihr voraus und leiten sie an.

2. Die Voraussetzung der Architektur

L. B. A. vermeidet alle Betrachtungen, die von seinem Thema abführen. Deshalb gibt er die mathematischen Begriffe ohne gelehrte Demonstration und die historischen Vorbilder ohne archäologische Ableitung. Bei der Abhandlung beider Gebiete beschränkt er sich in folgender Weise:

a) L. B. A. bietet keine Deduktionen der „Mittel“ (*medietates*) – er bemüht sich lediglich, mathematische Verhältnisse auf die Architektur anzuwenden. Dabei hält er sich an arithmetische Beziehungen unter Ausschluß der irrationalen Zahlen und macht infolgedessen die Zuhilfenahme von Kombinationen geometrischer Formen weniger klar. Das Modell der neuen Disziplin ist die Musik; allerdings gelangt man vom „erträumten“ Entwurf nur unter Schwierigkeiten zum berechneten und schließlich gezeichneten Modell (IX, 10).

b) Die Untersuchung der antiken Überreste führt nicht zur Rekonstruktion einzelner Gebäude oder ganzer Anlagen. Sie dient der Präzisierung von Details (z. B. des Mosaiks, III, 16). Albertis Ziel ist, Beispiele zu den Texten zu geben, diese bleiben die eigentliche Quelle (so findet man bei ihm keine interessante Aussage zur Geschichte, mit Ausnahme der etwas mysteriösen Rolle der „Etrusker“). Der Antike entspricht ein universales Architektursystem, deshalb ist es möglich, Einzelheiten ohne Rücksicht auf ihren ursprünglichen Zusammenhang zu benutzen.

Das Ziel Albertis ist es, Würde und Bedeutung der Architektur aufs äußerste zu steigern, wobei er sogar auf ihre *magische* Macht hinweist. Zugleich zielt er darauf ab, die Methoden ihrer Ausübung zu begrenzen und zu regulieren, indem er möglichst vollkommene, im voraus berechnete Modelle verlangt, die den Stempel des Antiken tragen sollen.

3. Die Stellung von „*De re aedificatoria*“

Die beiden, den Traktat bestimmenden Schlüsselbegriffe werden dargestellt im III. Buch von *Della tranquillità dell'animo* (etwa 1442): die Antike ist eine Art von idealem Tempel, in sich geschlossen und vollkommen, wir hantieren lediglich mit dessen Bruchstücken; intellektuelles Glück entspringt dem reinen mathematischen Spiel mit imaginären Architekturen.

Albertis Traktat ist die methodische Entwicklung dieser zweifachen Erklärung, er ist ein Handbuch für Bauherren und Architekten, zugleich weist er der Architektur von neuem Rang und Bedeutung zu; er ist praktisch und theoretisch, aber in jedem Fall normativ, wie es dem „programmatischen“ Ideal des Humanismus entspricht. Der Traktat beschreibt eine zukünftige Architektur, deshalb bereitet es Schwierigkeiten, Spuren von Albertis eigenen Erfahrungen in ihm aufzufinden – diese kommen nur bei technischen Fragen zur Sprache, etwa bei der Behandlung kassettierter Gewölbe

(VII, 11) –, aus dem gleichen Grunde fehlen Anspielungen auf die zeitgenössische Architektur.

Entstanden aus der Bemühung um eine komplexe Synthese, enthält der Traktat weitaus mehr als Albertis eigene Erfahrungen, er überschreitet sogar die Voraussetzungen der Epoche. Dreierlei wird dadurch verständlich:

a) Diejenigen Werke, die L. B. A. verwirklichen konnte, tragen fast alle einen zufälligen Charakter, sind Ergänzungen und Anfügungen; sie sind aus Kompromissen entstanden – oder waren von vornherein dazu bestimmt, unvollendet zu bleiben. Der Weg zur Realisation seiner Pläne scheint für Alberti voller Schwierigkeiten gewesen zu sein.

b) *de re aedificatoria* wurde von den „Romantikern“ des XV. Jahrhunderts fortgesetzt. Das Traumbild einer universellen Kultur, welches den Traktat bestimmt, wurde vor allem von F. Colonna und in seinen nicht klassizistischen Elementen (z. B. zur Polychromie, VII, 10) von Filarete fortgeführt.

c) Der Traktat scheint dazu geschaffen gewesen zu sein, eine Vorliebe für „imaginäre“ Architektur zu wecken, wie sie bei Ghiberti, bei Piero della Francesca und auch in den „cassoni“ und „intarsie“ entsteht. Jedenfalls gab es auf lange Zeit hinaus reine Architektur im Sinne Albertis nur in Bildern.

Diskussion

Chastel und *Grayson* erörtern die Bedeutung des Passus über das Entwerfen von Architekturen in „Della tranquillità dell'animo“ im Zusammenhang mit „De architettura“ X, c. 10 (Skizzieren architektonischer Entwürfe), wo ein ähnlicher Gedankengang vorliegt. Dies erlaubt die Schlußfolgerung, daß Alberti um 1442/3 sich mit architektonischen Fragen befaßte. *Chastel* verweist erneut auf den schönen Satz Albertis über die Fußbodenmosaiken in Ephesos, die er als Sinnbild der Bestrebungen der *Rinascità* verwendet: das Zusammensetzen antiker Trümmer zu einem neuen Ganzen. Wie *Grayson* zeigt, erscheinen ähnliche Gleichnisse in „Della Famiglia“ im Hinblick auf die antike Literatur. *Chastel* meint unter Zustimmung *Graysons*, daß in dieser Auffassung von der neuen Kunst als einem „Intarsienwerk“ auch die Vorstellung der *Prospettiva* mit anklingt, die hier als ordnendes Element mitwirkt.

Die Diskussion wendet sich dann Albertis Studien antiker Mosaiken zu, das mehrere Stellen im Architektur-Traktat bezeugen, wobei Alberti ausdrücklich betont, daß ihm dunkle Texte des Plinius und Vitruv erst aus der Beschäftigung mit den Originalen verständlich wurden, die ihn sehr viel mehr gelehrt hätten als die Bücher. Es werden die Alberti möglicherweise bekannten Pavimente angeführt, denen auch spätantik-frühchristliche Denkmäler bis zu den Kosmatenarbeiten zuzurechnen sind: Dom von Pesaro, Baptisterium von Florenz, Lateransbaptisterium, Basilika des Junius Bassus, Oratorium von S. Croce, S. Marco in Venedig und S. Vitale in Ravenna.

Chastel wirft in diesem Zusammenhang die Frage auf, wieweit Alberti sich mit der polychromen Architektur befaßt habe, bzw. wie seine Einstellung zu dieser zu fassen sei. *Krautheimer* erklärt, er stelle sich Albertis Architektur eher monochrom vor; er

habe durch einen Schüler eine Rekonstruktion des Innenraums von S. Andrea in diesem Sinne zeichnen lassen. *Heydenreich* verweist auf die bewußte Gegenüberstellung monochromer Raumgliederung und polychromer Zierarchitektur in S. Pancrazio, was ihm für Albertis Einstellung wesentlich erscheine. Die polychrome Behandlung der Fassade von S. Maria Novella wird von *Chastel* aus der Bindung an die gotische Anlage erklärt. *Battisti* weist auf Monochromie und Polychromie an der Fassade des Tempio Malatestiano hin; dem Einwurf *Chastels*, daß Alberti vielleicht seinen Prinzipien in der Praxis selbst nicht immer treu geblieben sei, wird von *Heydenreich* entgegengehalten, daß er doch klar unterschieden habe zwischen monochromer Behandlung des Bauorganismus und polychromer Behandlung der Ausstattung. *Chastel* hebt hervor, wie weitgehend dagegen Filarete in seinem Traktat der polychromen Architektur Raum gegeben habe. *Heydenreich* sieht in der Kathedrale von Pienza – so wie sie Pius II. in seinen *Commentari* beschreibt und interpretiert – eine Verwirklichung von Bauprinzipien, die Albertis Ideen im Hinblick auf das Zurgeltungbringen der reinen Architekturformen entsprächen, was *Krautheimer* bestätigt. *Battisti* berichtet, daß in der von ihm entdeckten Beschreibung der Florentiner Domweihe von G. Manetti (1425) gleichfalls die Strenge und Helligkeit des Raumes geschildert werden, ähnlich wie er später auch Rossellinos Chor von St. Peter beschreibt. Diese, s. E. typisch florentinische Auffassung, wie sie in Pius' Kommentar zum Ausdruck kommt, kann also in ihren Vorstufen über Alberti und Ghiberti bis zu Manettis früher Domschilderung (1425) zurückverfolgt werden. *Krautheimer* sieht in dieser „florentinischen“ Kunsthaltung zunächst einen gewissen Widerspruch zu der von Alberti sonst vertretenen „Romanità“, jedoch stellt er selbst im Laufe der weiteren Diskussion fest, daß sich Albertis Auffassung von der „antichità“ aus beiden Komponenten zusammensetze, d. h. sich an den Erfahrungen der Florentiner Frühzeit und den späteren römischen geformt habe. *Grayson* erläutert dieses Entstehen der Alberti'schen Anschauung noch durch den Hinweis auf den Wandel seiner Urteilsbildung, der zwischen der frühen uneingeschränkten – literarischen – Antikenverehrung (*De commodis*, 1425) und seiner aus der Begegnung mit Brunelleschi resultierenden Wertschätzung der neuen Kunst zu beobachten ist. Diese Begegnung mit Brunelleschi sei der Augenblick der Neuorientierung, wozu das von Chastel aufgezeigte Problem, daß Alberti später gegen die Brunelleschianer auftrat, nicht im Widerspruch zu stehen braucht. Für Alberti gab es immer einen Ausgleich zwischen dem Florentinischen und Römischen, wie vor allem das Beispiel des Templum *Hetruscum* beweise.

Heydenreich postuliert die Notwendigkeit einer exakteren Definition des Albertischen Stils von der Kunstgeschichte her. Der starke Gegensatz zwischen den ausgesprochen untoskanischen Formelementen von Rimini und den dezidiert toskanischen der Florentiner Bauten, ferner die wiederum sehr anders gearteten Stileigentümlichkeiten von S. Sebastiano in Mantua machen evident, daß innerhalb von Albertis „Varietà“ nach einem verbindenden Faktor gesucht werden müsse, der anders geartet sei als bei Architekten wie Brunelleschi, Michelozzo oder Giuliano da Sangallo. Abgesehen vom Problem der Einzelformen – z. B. Divergenz der Kapitelle von Rimini,

Florenz und Mantua –, das sehr komplex sei und auch von der Frage der Bauführer (Matteo de'Pasti, Matteo Nuti, Giovanni Bettino, Luca Fancelli) abhänge, sei doch ein allen Bauten gemeinsamer Grundzug zu erkennen, der vielleicht mit einem Willen zur Klassizität umrissen werden könne. Gewisse für Alberti gesicherte Einzelformen – sieben Kanneluren-Pilaster, Girlandenmotiv – seien gleichsam retoskanisierte Formen antiker Provenienz, während im Templum Hetruscum eine solche Synthese im Bereich der Sakralbaukomposition verwirklicht werde. *Krautheimer* unterstreicht die „Romanità“ von S. Francesco gegenüber dem Bemühen Riccis, hier venezianische Einflüsse vorherrschen zu sehen, und führt als weiteres Einzelargument die Blattornamentik der Fassade an, die sehr ähnlich an Bogenornamenten des Atriums von St. Peter erschien, wie sie in den Zeichnungen Fra Giocondos faßbar seien.

Im Verlauf der weiteren Diskussion wird die Frage behandelt, ob Albertis „Variabilità“, wie *Chastel* meint, auf eine gewisse großzügige Elastizität in der Wahl seiner Formensprache zurückzuführen sei oder ob nicht vielmehr diese Wandlungen eine innere Konsequenz besäßen. *Krautheimer* sieht wie *Heydenreich* in den verschiedenen „ambienti“ eine natürliche Erklärung für die Anpassung Albertis. *Battisti* weist auf die starke Einflußnahme der Bauherren hin.

Grayson nimmt Stellung zu der These *Chastels*, daß der Traktat Albertis gleichsam alles vorwegnehme und daß die Konsequenz eine imaginäre Architektur sei. Er ist der Meinung, daß *Chastel* vielleicht die praktischen Erfahrungen Albertis doch unterbewertet habe. Es wird weiter diskutiert, für wen Alberti die „Decem libri“ geschrieben habe. *Grayson* zitiert dazu den Satz Albertis, daß er sich nicht an die Handwerker, sondern an die Wissenden und Würdigen wende. So seien auch seine praktischen Lehren also nicht für die „fabbri“, sondern die Gebildeten aufgestellt, d. h. im Grunde für die Mäcene, die Bauherren wie etwa Lionello d'Este oder Nicolaus V. Für *Battisti* erklärt sich hieraus auch die Grundhaltung des Buches; das Leitmotiv sei die Urbanistik als Aufgabe, nicht die Bewältigung des Einzelbaus.

Battisti vergleicht Alberti mit Brunelleschi und kommt zu dem Schluß, daß sowohl quantitativ wie in den erreichten Resultaten kein Unterschied zwischen ihren Bauten bestände. Der Meinung *Chastels*, daß im Vergleich zu Alberti die Leistung Brunelleschis klarer, eindeutiger sei, wird von *Heydenreich* entgegengehalten, daß auch im Werk Albertis eine innere Logik festzustellen sei, die im konsequenten Entwickeln der Saalkirche (Rimini, S. Pancrazio, S. Andrea) bis zur Idealvorstellung des Templum Hetruscum und außerdem in der wohlüberlegten Auseinandersetzung mit den verschiedenen Ambienti zu beobachten sei. Charakteristisch sei sein Kampf um die Tribuna der SS. Annunziata. *Krautheimer* ergänzt, daß es *Heydenreich* wohl vor allem darauf ankomme, Schlossers irrtümliche Definition von Alberti als „Nicht-Architekt“ entgegenzutreten, was er nur unterstützen könne. *Battisti* macht geltend, daß Albertis Bauten in konstruktiver Hinsicht viel schwerere Probleme aufgaben als die Brunelleschis; S. Andrea sei für seine Zeit eine unerhört kühne Planung. *Grayson* sucht den Unterschied zwischen Brunelleschi und Alberti, abgesehen von ihrer Verschiedenartigkeit als Künstlertypen, unter dem Aspekt zu fassen, daß Brunelleschi im wesentlichen in der

florentinischen Tradition verankert war, während Alberti eine Italianität bekundet, die seine Persönlichkeit wie seinen Bildungsgang als Künstler viel komplexer macht, indem Norditalienisches, Toskanisches und Römisches in ihm zusammenwirken.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Dezember 1960; Aachener Künstlerbund 53.

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum. Galerie. 11. 12. 1960–8. 1. 1961; Aquarelle und Druckgraphik Altenburger und Leipziger Künstler. Im Kupferstichkabinett; Aquarelle und Zeichnungen Altenburger Künstler aus Museumsbestand.

ALTONA Museum. 11. 12. 1960–22. 1. 1961; Neues Spielzeug aus Dänemark.

ASCHAFFENBURG Galerie 59. 3.–21. 12. 1960; Gemälde und Gouachen von Bernd Berner und Lothar Quinte.

BERLIN Deutsche Akademie der Künste. Bis 10. 1. 1961; Georg Hendrik Breitner 1857–1923. Gemälde aus holländischem Besitz.

Rathaus Kreuzberg. Bis 24. 12. 1960; Ausstellung der Kreuzberger Künstlergruppen.

Senator für Volksbildung in der Akademie der Künste. Bis 11. 12. 1960; Arbeiten von Jeanne Mammen.

Galerie Gerd Rosen. Dezember 1960; Ölbilder von Ulrich Härter.

Haus am Waldsee. Bis 23. 12. 1960; Generation um 1930 (Berliner Maler und Bildhauer.

Rathaus Reinickendorf. Bis 8. 1. 1961; Romantik und Biedermeier (Gemälde, Zeichnungen und Möbel aus Privatbesitz).

Galerie Meta Nierendorff. Bis Ende Dezember 1960; Meister aus Paris. Originalgraphiken (Braque, Chagall, Picasso).

Galerie Schüler. Bis 24. 12. 1960; Arbeiten Berliner und westdeutscher Künstler.

BOCHUM Städt. Kunstgalerie. Bis 1. 1. 1961; „Lebendiges Metall“, 13.–20. Jhd. – Bis 4. 1. 1961; Bochumer Künstler. Plastiken, Gemälde und Graphiken.

BRAUNSCHWEIG Kunstverein Haus Salve Hospes. 14. 12. 1960 – Ende Januar 1961; Gemälde von Bertil Sjöberg-Ibiza u. Hans Lopatta.

BREMEN Mit der Wiedereröffnung der Kunsthalle ist erst zum Frühjahr 1961 zu rechnen.

Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstraße. Bis 31. 12. 1960; Das Bild als Geschenk. Malerei und Graphik.

DORTMUND Museum am Ostwall. Dezember 1960; Handzeichnungen und Aquarelle von Oskar Schlemmer.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum der Stadt. 4.–31. 12. 1960; Jahresschau Dürener Künstler.

DUSSELDORF Kunstmuseum. 15. 12. 1960 bis 29. 1. 1961; Kunst des 20. Jhs. (Slg. G. David Thompson, Pittsburgh).

ESSEN Museum Folkwang. Bis 4. 1. 1961; Weihnachtsausstellung Essener Künstler und Kurt Lewy sowie schwedische Graphik.

FRANKFURT a. M. Historisches Museum. 3. 12. 1960–15. 1. 1961; Bunte Welt des Puppenspiels.

Kunstverein im Haus Limpurg. 3.–23. 12. 1960; Gedächtnis-Ausstellung Heinrich Campendonk 1889–1957.

FREIBURG i. Br. Augustiner-Museum. Bis 11. 12. 1960; Georges Rouault, Miserere – Marc Chagall, La Bible.

Kunstverein. 4.–31. 12. 1960; Arbeiten von Brigitte Dickreuter, Rainer Dorwarth, Roland Geffers, Karlheinz Scherer und Franz Gutmann.

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 4. 12. 1960–1. 1. 1961; Sammlung Butz.

HALLE/Sa. Staatl. Galerie Moritzburg. Bis 22. 1. 1961; Deutsche Malerei und Graphik in der 1. Hälfte des 20. Jhs.

HAMBURG Museum für Kunst und Gewerbe. Dezember 1960; Goldschmiedearbeiten von Josef Arnold u. Herbert Zeitner – Textilien von Hedwig Fischer u. Ingeborg Jepsen v. Geysso.

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 4.–31. 12. 1960; Bilder u. Keramiken von Günther Gottermann.

Kunstverein, Kunsthalle. 10. 12. 1960 bis 8. 1. 1961; Skulpturen und Gouachen von Berto Lardera.

HAMELN Der Kunstkreis. 10.–20. 12. 1960; Kunsthandwerk und freie Kunst aus Niedersachsen.

HAMM Westf. Städt. Gustav-Lübcke-Museum. Bis 1. 1. 1961; „Zwischen zwei Lichtern“. Graphiken von Wolfgang Fräger.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. 12. 12. 1960–22. 1. 1961: Arbeiten von Pierre Soulagès.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 22. 12. 1960: Weihnachtsausstellung der Arbeitsgemeinschaft Kunsthandwerker der Pfalz mit Gästen.

KASSEL Kunstverein im Städt. Kulturhaus. Bis 21. 12. 1960: Jahresschau 1960. Werke norddeutscher Künstler.

KIEL Kunsthalle. 4. 12. 1960–1. 1. 1961: Landesschau 1960 Schleswig-Holsteinischer Künstler.

KÖLN Galerie Der Spiegel. Ab 6. 12. 1960: Blätter und Bilder von Gerhard Wind.

LINDAU (Bodensee) Städt. Kunstsammlungen im Haus zum Cavazzen. Bis 8. 1. 1961: Lindauer Künstler stellen aus.

LUBECK Museen für Kunst und Kulturgeschichte. Bis 1. 1. 1961: Albrecht Dürer. Holzschnitte und Kupferstiche aus einer Zürcher Privatsammlung.

MAINZ Kunstgeschichtliches Institut der Universität. Dezember 1960: Max Slevogt. Aquarelle und Handzeichnungen a. d. Sammlungen Franz Josef Kohl-Weigand und Nina Lehmann-Slevogt.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 17. 12. 1960–22. 1. 1961: Gemälde und Gouachen von Marc Tobey.

MÜNCHEN Staatl. Graphische Sammlung. 1. 12. 1960–15. 1. 1961: Zeichnungen von Adolf von Hildebrand und Hans von Marées. Galerie Schöninger. Dezember 1960: Hinterglasmalerei von Karl May.

MÜNSTER/Weft. Kunstverein im Landesmuseum. Bis 26. 12. 1960: „Das kleine Format.“

OFFENBACH a. M. Klingspor-Museum. 2. 12. 1960 – Mitte März 1961: „Bunte Kinderwelt 1960.“

PARIS Galerie Louise Leiris. Dezember 1960: Picasso. Dessins 1959–1960.

STUTTGART. Württ. Kunstverein. Dezember 1960: Weihnachts-Ausstellung.

Kunsthauß Bühler. Dezember 1960: Meister des 19. Jahrhunderts.

Institut für Auslandsbeziehungen. Dezember 1960: Griechische Skizzen von Frhr. von Stackelberg.

Kunsthöfle Bad Cannstatt. 4. 12. 1960–3. 1. 1961: Weihnachtsschau Bad Cannstatt Künstler.

Stuttgarter Kunstkabinett. Dezember 1960: Kunst des 20. Jahrhunderts.

Galerie Lutz & Meyer. Ab 3. 12. 1960: Materialbilder von Heinz E. Hirscher.

Galerie Müller. Dezember 1960: Neue Bilder von K. G. Pfahler.

Galerie Senatore. Dezember 1960: Graphik und Plastik von Fontana.

Stuttgarter Antiquariat. Dezember 1960: Schwäbische Maler.

Schweizerisches Generalkonsulat. Dezember 1960: Deutsche Maler sehen die Schweiz.

TÜBINGEN Kunstvereini. Städt. Ausstellungsraum Brunnenstraße. Bis 11. 12. 1960: Altperuanische Kunst.

ULM (Donau) Museum. 14. 12. 1960–22. 1. 1961: Rembrandt-Radierungen.

WIEN Österr. Museum für angewandte Kunst. Dezember 1960: Glasmalereien u. Zeichnungen von Albert Birkle.

WIESBADEN Galerie Renate Boukes. 2.–23. 12. 1960: Arbeiten von Buchheister.

WUPPERTAL-ELBERSELD Galerie Parnass. 2. 12. 1960–10. 1. 1961: Ölbilder von Irmgard Wessel-Zumloh.

ZÜRICH Graph. Sammlung der Eidgen. TH. Bis 29. 1. 1961: Schweizer Handzeichnungen u. Druckgraphik a. d. Besitz der Gottfried Keller-Stiftung.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, New York, N. Y. – Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. – Erscheinungsweise: monatlich. – Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.–, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. – Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. – Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach, Fernruf Nürnberg 2 65 56. – Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postcheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). – Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.

C. G. BOERNER gegr. 1826
DÜSSELDORF
KASERNENSTRASSE 131

GRAPHIK ALTER UND
NEUERER MEISTER
HANDZEICHNUNGEN

Lichtbildverlag Dr. Franz Stoedtner gegr. 1895

Inh. Heinz Klemm, Düsseldorf, Graf-Adolf-Str. 70

liefert: Diapositive farbig und schwarz-weiß zum Thema Kunstgeschichte

Bitte fordern Sie kostenlos meinen Katalog Nr. 161 an.

Stellenausschreibung

Wegen Erreichung der gesetzlichen Altersgrenze des bisherigen Inhabers am 30. September 1961 wird die Stelle des

Direktors der Öffentlichen Kunstsammlung (Kunstmuseum) Basel

zur Wiederbesetzung ausgeschrieben.

Erfordernisse: Abgeschlossenes Studium in Kunstgeschichte, Erfahrung im Museums-
wesen, Sprachen: Deutsch, Französisch und Englisch erwünscht.

Besoldung: Pensions-, Witwen- und Waisenkasse gesetzlich geregelt.

Amtsantritt: 1. Oktober 1961.

Bewerbungen sind – unter Beilage eines handschriftlichen Lebenslaufes, der Aus-
weise über Bildungsgang und bisherige Tätigkeit, sowie eines Verzeichnisses der
wichtigsten wissenschaftlichen Publikationen – an den Präsidenten der Kunstkom-
mission, Prof. Dr. J. Gantner, Kunsthistorisches Seminar, Kunstmuseum, St. Alban-
Graben 16, Basel, bis zum 15. Januar 1961 einzureichen.

Erziehungsdepartement des Kantons Basel-Stadt

EINBANDDECKEN für die **KUNSTCHRONIK** **Jahrgang 1960**

sind jetzt lieferbar – Preis der Decke 3.– DM

Bitte verwenden Sie die dem Heft beiliegende Bestellkarte

VERLAG HANS CARL NURNBERG

Kalender für das Jahr 1961

MUSICA

Ein Jahrweiser für Musikfreunde. Mit 27, zum Teil farbigen Kunst- und Offsetdrucken, herausgegeben von Karl Vötterle. DM 5,40

Musik und die bildenden Künste – das ist das große Thema auch dieses Jahrganges. MUSICA bringt ausgesucht schöne Beispiele von Bildnis- und Genremalerei aus verschiedenen Jahrhunderten sowie interessante und seltene Graphik in originalgetreuen Wiedergaben. Ein Drittel des Umfangs wird von Werken moderner Meister eingenommen wie Lipchitz, Kirchner, Nolde, Chagall, Kolbe. Zum künstlerischen und kulturgeschichtlichen Verständnis tragen die beigegebenen kurzen Einführungstexte bei. Ein Geschenk für jeden, der Freude an guten Reproduktionen sonst selten zu sehender Kunstwerke hat.

KLEINE JAHRESGABE

Ein Postkarten-Kalender mit 12 kolorierten Holzschnitten von Josua Leander Camp. DM 2,40

Lebensweisheit in Spruch und Bild in meisterhaften Holzschnitten geleitet durch das Jahr. Alle Karten sind als Gruß und Glückwunsch geeignet, Freude zu wecken an der Sinnbildkraft der kleinen Dinge.

DER KLEINE FREUDENBRINGER

Ein Kalender zum Lob der kleinen Freuden, 54 Wochenblätter, darunter 7 farbige Postkarten. DM 2,85

Aus dem reichen Schaffen meist zeitgenössischer Graphik wurde hier ein kleines Kunstkabinett zusammengestellt, höchst abwechslungsreich im Gegenstand, reizvoll in den verschiedenen Techniken, besinnlich und heiter, für jede Woche eine neue Augenweide. Ein Teil der Blätter ist in Röteln oder zweifarbig gedruckt. Die Postkarten geben Blumenzeichnungen von einer Feinheit wieder, die an klassische Traditionen anknüpft.

BARENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL